

MEDIEVALES

langue
textes
histoire

LA CULTURE SUR LE MARCHÉ



Revue publiée avec le concours
du C.N.R.S. et du C.N.L.



MÉDIÉVALES

Revue semestrielle publiée par les Presses Universitaires de Vincennes-Paris VIII avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique et du Centre National des Lettres



Les manuscrits, dactylographiés aux normes habituelles, ainsi que les ouvrages pour comptes rendus, doivent être envoyés à :

MÉDIÉVALES
Presses Universitaires de Vincennes
Université Paris VIII
2, rue de la Liberté, 93526 Saint-Denis Cedex 02

SOMMAIRE **N° 14 PRINTEMPS 1988**

LA CULTURE SUR LE MARCHÉ

PRÉSENTATION

Dans le théâtre médiéval, dès sa naissance, un personnage apparaît, c'est le marchand : marchand d'onguents qui vend aux femmes du matin de Pâques de quoi embaumer le corps du Christ, marchand d'huile, dernier et impuissant recours des Vierges folles qui ont laissé s'éteindre leur lampe. Muet dans le texte de l'Évangile, ce personnage est une création médiévale et, simplement esquissé d'une réplique dans les drames les plus anciens, le rôle s'étoffe et grandit avec la volonté de réalisme des auteurs, d'une manière continue jusqu'aux mystères du XVe *siècle. Le marchand introduit, en effet, une note familière et réaliste dans la représentation de l'Histoire sainte que sa présence contribue à adapter au temps et aux préoccupations des auditeurs. Sa présence, son caractère bienveillant sont là pour distraire sûrement, pour faciliter l'identification du spectateur aussi, et provoquent à coup sûr un effet de réel dans la représentation des drames sacrés.*

Le thème du marchand, à la rédaction de MÉDIÉVALES *relevait d'un effet et d'un souci de réel analogues. Tout d'abord, il répondait au désir de s'inscrire dans une actualité de la réflexion historique puisque le prochain congrès des médiévistes, en juin de cette année, s'est choisi pour thème : « Le marchand au Moyen Âge ». Avant même que la revue ne s'en fasse l'écho, elle apporte donc par ce numéro son grain de sel ou sa pierre à l'édifice, comme on voudra.*

Souci d'ouverture également, car parler du marchand nous permettait d'ouvrir nos pages à l'histoire économique, jusqu'ici peu représentée dans MÉDIÉVALES. *Las! Dès la lecture du titre, le lecteur a pu constater que nous avons été repris par nos démons. La rédaction de l'équipe de rédaction, partant les chercheurs sollicités et les articles retenus se sont trouvés orientés vers un commerce bien particulier, celui des biens culturels. L'effet de réel joue cependant à plein puisqu'il reste que le produit culturel est considéré du point de vue de ses conditions d'existence et de son support matériel. En ce sens, l'article de Michel Pastoureau : « Du bleu au noir : éthiques et pratiques de la couleur à la fin du Moyen Âge », montre que les rapports ne sont pas ceux que l'on croit entre techniques et usages de*

la couleur. Dans ce domaine, ce sont les choix symboliques qui suscitent les progrès techniques. Le prix du pigment, donc l'intensité de la couleur déterminent l'appréciation — en termes sociaux — de la miniature ou du vêtement.

Cette attention portée en amont de l'œuvre d'art, à sa fabrication, comme en aval, à sa diffusion, nous fait à chaque étape rencontrer le marchand. Mais l'étude du marché de la culture se heurte, aux époques anciennes à la pénurie de documents. Les marchands, dans ce numéro, sont hommes des XIIIe, XIVe et XVe siècles, pour cette raison même. Mais il y a, à cette délimitation chronologique, une cause moins contingente. C'est à partir du XIIIe siècle, au moment où l'on passe d'un monde essentiellement rural à une civilisation urbaine, d'une mentalité axée sur le collectif à la naissance d'un certain individualisme et d'une culture aux mains des religieux à une culture qui devient aussi laïque, que s'affirme le personnage du grand marchand.

L'unité de ce numéro est aussi géographique. À lire MÉDIÉVALES, *le marchand serait italien! Il est vrai que nous ne disons rien de l'Europe du Nord, peu de choses de l'Orient. Il y a là de l'arbitraire et des raisons. Le premier tient au choix des auteurs, il ne doit pas faire croire à une exclusion. Les secondes tiennent à l'Histoire. L'Italie, en effet, était demeurée en contact avec l'Orient et avait maintenu ainsi une économie moins fermée que le reste de l'Occident. Sa structure urbaine — amplifiée, au demeurant par l'activité commerciale — a favorisé l'émergence précoce d'un grand commerce italien. Et si ce dernier est bientôt relayé par tous les autres pays de l'Europe occidentale, les grands marchands des villes de l'Italie centrale et septentrionale conservent un rôle prépondérant jusqu'à ce que la découverte de l'Amérique place les pays atlantiques au centre du monde.*

De cette convergence géographique un bénéfice est tiré : un paysage, plus même, un milieu se dessine. Ainsi il est savoureux de trouver rapprochés deux marchands contemporains et compatriotes. Jacques Raponde, lucquois de l'extérieur pourrait-on dire puisqu'il exerce son commerce de manuscrits à Paris, et Michele Guinigi, demeuré à Lucques d'où sa famille exile d'ailleurs les Raponde en 1401!

Le profil du marchand de biens culturels se précise donc à la lecture de l'article de Brigitte Buettner : « Jacques Raponde, marchand de manuscrits enluminés » où l'on voit que l'intervention de cet homme d'affaires est sensible autant que décisive pour la conception et l'illustration du manuscrit dans le détail duquel il est même permis de déceler sa « griffe ». Alors qu'on pourrait penser que les marchands ne s'intéressent au culturel que dans un souci de diversification de leurs activités économiques, l'exemple de Michele Guinigi oblige à la nuance. Sante Polica, « Commerce et prêt de livres à Lucques dans la première moitié du XVe siècle », montre que Guinigi, en marge de son commerce, suscite et entretient un réseau de prêt de livres qui n'obéit en aucune façon à des visées économi-

ques mais bien plutôt à un souci de prestige et de justification politiques. Ces personnages, proche du pouvoir, font écho au père du bienheureux Ambroise, « Livres sur mesure » (notre édition du texte traduit par Odile Redon) qui, en vue de tester le goût de son fils pour les livres, fait fabriquer tout exprès des brochures illustrées.

Le marchand suscite, infléchit tout autant qu'il fait circuler l'œuvre d'art. On ne sait si au Moyen Âge l'intrication de l'économique et de l'artistique allait jusqu'à la création frauduleuse que nous rapportent Gianni Mazzoni et Alberto Olivetti : « Entre invention, restauration et vente : la peinture médiévale au début du XXe siècle », qui nous a paru un beau contrepoint, mais les marchands sont soucieux de la demande et leurs interventions dessinent une attente du public. La culture, en effet, se définit aussi par un espace, tant géographique que social. Et, dans ces deux sens, elle adopte les contours, limites et percées de cet autre espace, le marché que le voyageur, le marchand ouvrent, parcourent et entretiennent. Bruno Laurioux, « Les livres de cuisine à la fin du Moyen Âge », nous montre combien les livres de cuisine se multiplient à la demande d'un nouveau public ; de manuels techniques, ils se font livres à rêver, en se commercialisant. D'une façon analogue, le renouveau de l'obstétrique suit la réouverture vers le Moyen Orient. Dinora Corsi et « Les secrés des dames, tradition, traduction » établit que cette réapparition s'accompagne de la conquête d'un nouveau public qui passe par l'usage de la langue vulgaire.

Si l'on se rappelle que, parmi les premiers textes en langue italienne figurent en bonne place des fragments de compte et des lettres de négociants toscans, on perçoit que le marchand s'inscrit avec succès et sous plusieurs facettes parmi les acteurs traditionnels de la culture ; mais il fait bien davantage puisqu'il apparaît comme le promoteur d'une culture technique, laïque et de langue vulgaire. Ce faisant, c'est bien un nouveau marché qu'il ouvre.

Y. Cazal

Michel PASTOUREAU

DU BLEU AU NOIR

Éthiques et pratiques de la couleur à la fin du Moyen Âge

Le peintre, le teinturier et le théologien : tels sont les trois « spécialistes » de la couleur dans l'Occident médiéval. On pourrait leur adjoindre le héraut d'armes, expert en blasons, bannières et livrées, même si c'est un tard venu sur le champ social et si la frontière est longtemps restée floue qui séparait le monde des hérauts de celui des peintres[1]. On pourrait leur adjoindre aussi plusieurs représentants de corps de métiers qui, à un titre ou à un autre, entretiennent avec le monde des couleurs des rapports plus ou moins étroits : le tailleur et le drapier, l'orfèvre et l'émailleur, l'alchimiste et le médecin, par exemple. Mais aucun d'eux ne joue véritablement dans le domaine de la fabrication, de la vogue et de la morale des couleurs un rôle comparable à celui du peintre, du teinturier et du théologien.

Ces trois personnages exercent les uns sur les autres des influences beaucoup plus fortes qu'on ne pourrait le croire de prime abord. En matière de couleurs, la technique et la symbolique sont inextricablement liées, et il serait vain pour l'historien d'étudier l'une en délaissant l'autre. Toutefois, dans les incessants allers et retours entre la chimie des pigments et les enjeux idéologiques de la couleur, il me semble que ce sont presque toujours ces derniers qui sont prioritaires et qui déterminent les choix, les pratiques, les modes et les systèmes de valeurs. Pour l'homme du Moyen Âge, ce qui relève du domaine idéologique et symbolique est toujours plus important et plus contraignant que ce qui relève du domaine chimique ou technique. J'ai montré ailleurs[2], à propos de la

1. La plupart des peintres, du XIIIe au XVe siècle, ont gagné leur vie en peignant non pas de grandes œuvres d'art mais des écus, des bannières, des enseignes et des décors héraldiques; ces tâches ingrates les mettaient en contact étroit avec les hérauts d'armes (dont certains étaient eux-mêmes peintres) et créaient un lien privilégié entre l'héraldique et la peinture. En allemand, les termes *Schilder* et *Schildern* sont restés des termes courants, jusqu'au XIXe siècle, pour désigner le peintre et l'action de peindre; or ces termes sont dérivés du mot *Schild* qui désigne l'écu.

2. « Et puis vint le bleu », *Europe*, n° 654, oct. 1983, p. 43-50 ; « Le bleu en peinture », *Sophie. Revue de mode et de philosophie*, n° 2, 1986, p. 31-33 ; « Vers une histoire de la couleur bleue », préface au catalogue de l'exposition *Sublime indigo*, Marseille, 1987, p. 19-27.

« révolution bleue » des XIIe et XIIIe siècles, comment se positionnaient ces différents domaines, et comment la promotion nouvelle de cette couleur était d'abord un phénomène de symbolique religieuse – partiellement lié au développement du culte marial – puis un phénomène de symbolique sociale – à un nouvel ordre de la société correspond un nouvel ordre des couleurs, au sein duquel le bleu joue désormais un rôle polaire, au même titre que le blanc, le rouge et le noir – bien avant d'être le produit du progrès des techniques tinctoriales, de la chimie des colorants ou des préoccupations esthétiques des artistes. C'est parce que les organisateurs de systèmes symboliques – le théologien et, à sa suite, le héraut d'armes ou le poète – ont eu besoin d'un nouveau pôle de la couleur (le bleu) que les teinturiers, qui pendant des siècles, voire pendant des millénaires, avaient été en Occident incapables de teindre des draps dans de beaux tons bleux, intenses et lumineux, ont soudainement (entre 1180 et 1250) été capables de le faire. Par là même, ils ont contribué à la valorisation très forte de cette couleur dans le textile et dans le vêtement, au point qu'elle a fini, vers la fin du règne de saint Louis, par devenir la couleur par excellence du vêtement royal.

Or ce qui est vrai des teinturiers l'est aussi des enlumineurs, des émailleurs, des peintres verriers et de tous ceux qui mettent en scène la couleur dans les images, dans les programmes artistiques et dans la vie quotidienne.

Des coûts et des couleurs

Mais le processus ne s'arrête pas là, car, en sens inverse, la diffusion et la progression des nouvelles gammes de bleus dans ces différentes techniques et dans ces différents arts infléchissent, déplacent, enrichissent la symbolique de cette couleur et réorganisent à leur tour les systèmes de valeurs qui s'y rattachent. En outre, entre les codes idéologiques et les impératifs techniques s'immisce un troisième paramètre, lié aux deux premiers et pouvant exercer sur eux une influence considérable : le paramètre économique. À la fin du Moyen Âge, en effet, les problèmes de la couleur sont aussi et surtout des problèmes d'argent.

Prenons l'exemple du manteau de la Vierge. À partir du XIIIe siècle (un peu avant, même, en certaines régions) il doit être bleu pour des raisons à la fois symboliques et iconographiques. Mais ce bleu peut être de n'importe quelle nuance, celle que nous appellerions aujourd'hui azur, turquoise, indigo, outremer, etc. ; cela n'a aucune importance ni aucune signification. Ou plutôt cela dépend des préoccupations de l'artiste, du support sur lequel il travaille, de la façon dont il veut faire agir ce bleu sur les autres couleurs. Cela dépend aussi de ses connaissances techniques, des recettes de son atelier, des pigments disponibles sur le marché, à cette date, en ce lieu, pour ce prix. Car cela dépend surtout, du moins pour les œuvres de grande qualité, des désirs du commanditaire, de la somme qu'il est prêt à payer pour financer l'achat

de telle ou telle matière colorante, destinée à peindre en bleu le manteau de la Vierge sur la verrière, la fresque, le panneau de bois ou l'enluminure qu'il fait exécuter. Chaque technique, chaque support de la création artistique possède sa gamme de pigments bleus, du plus ordinaire, tel celui tiré de baies (comme la mûre ou la myrtille) mélangées à un peu de guède, jusqu'au plus coûteux, tel le précieux lapis lazuli[3].

Aux XIV[e] et XV[e] siècles, de nombreux contrats passés entre les artistes et leurs commanditaires précisent ainsi la nature et le prix des pigments qui devront être employés pour telle zone ou tel élément de l'œuvre, notamment pour ce qui concerne les rouges, les bleus et les ors. Ces pratiques, parfois notées sinon analysées par les érudits du XIX[e] siècle, sont aujourd'hui souvent négligées, voire méconnues des historiens de l'art, alors qu'elles constituent un témoignage primordial sur l'essence même de la création picturale à la fin du Moyen Âge. Toute peinture est d'abord une question de couleurs, donc une question de prix. Fort heureusement, après quelques autres, l'ouvrage déjà ancien de Michael Baxandall[4] vient de rappeler l'importance de ces pratiques et, à partir de quelques exemples concrets, d'en démonter les modalités. Ces contrats soulignent combien les questions artistiques et les questions économiques sont ici totalement interdépendantes. Toute œuvre d'art est d'abord une affaire d'argent, y compris et surtout pour ce qui concerne ses couleurs. Toute œuvre d'art a à voir avec le pouvoir de l'argent et, en retour, est un instrument de pouvoir, un signe de pouvoir.

Ces contrats nous apprennent également à ne pas lire à partir des seules données visuelles les couleurs d'un tableau, d'une fresque ou d'un vitrail. Pour prendre un exemple volontairement grossier, ce n'est pas parce que le manteau de la Vierge paraît, en termes de coloration, « du même bleu » que tel ou tel autre élément de l'image qu'il aura le même statut chromatique. L'emploi du lapis ici et du bleu d'Allemagne (une matière colorante minérale très ordinaire) là aboutira peut-être, par les vertus de la catalyse chimique et des effets du temps, à créer la même

3. Sur les pigments bleus, je renvoie à l'excellent travail récent de Frédérique MAURIER, *L'Azurite. Étude d'un pigment bleu ancien*, Paris, 1987, travail constituant un mémoire (dactylographié) de fin d'études à l'Institut français de restauration des œuvres d'art et dont il faut espérer qu'il soit rapidement publié. Ce travail, à propos de l'azurite, fait le point sur l'histoire de tous les pigments minéraux servant à l'obtention des bleus.

4. M. BAXANDALL : *Painting and Experience in fifteenth Century Italy*, Oxford, 1972, traduit en français sous le titre (ridicule) *L'Œil du Quattrocento*, Paris, 1985. Excellent pour ce qui concerne les enjeux financiers de la peinture (p. 9-46), l'ouvrage de Baxandall me semble plus faible sur d'autres points; les quelques pages (126-134) qu'il consacre à la symbolique des couleurs et aux codes qu'elle impose à la création picturale, sont très malvenues et traduisent une méconnaissance totale de l'univers symbolique du Moyen Âge finissant. Affirmer (p. 130) que les « symbolismes liés à la couleur ne jouent pas un rôle important en peinture » relève de la provocation. Sur les contrats et le marché de la peinture et des couleurs, voir H. LERNER-LEHKMUHL : *Zur Struktur und Geschichte der florentinischen Kunstmarktes im 15. Jahrhundert*, Wattenscheid, 1936. On consultera encore avec profit G. GAYE : *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Florence, 1840, 3 vol., et G. MILANESI : *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana*, Rome, 1893.

sensation de bleu ; ces deux bleux, obtenus avec des pigments différents, dont l'un coûte une fortune et l'autre presque rien, devront être lus totalement différemment.

L'historien des images doit donc apprendre ou réapprendre à lire aussi les couleurs de l'image en termes économiques, c'est-à-dire en termes financiers et politiques. Exiger telle quantité de lapis, de telle qualité et de tel prix, pour peindre un manteau de la Vierge n'est nullement un caprice esthétique de mécène ou de commanditaire ; ce n'est pas non plus seulement un hommage cultuel rendu à la mère du Christ ; c'est aussi et surtout une manifestation de puissance, proclamée par l'œuvre d'art et dont le contrat notarié conserve la trace. Un pigment cher est un marqueur social.

C'est dans le vêtement que cela s'exprime de la façon la plus patente. La couleur, en effet, entretient partout des rapports privilégiés avec les supports textiles. Et même si « peindre n'est pas teindre » — comme l'affirme un peintre contemporain[5] — ce qui vaut historiquement pour le tissu vaut aussi pour la plupart des autres supports de la couleur, y compris et surtout pour la peinture. Étoffes et vêtements constituent le domaine documentaire le plus riche et le plus nuancé pour tenter de retracer l'évolution du statut et du fonctionnement des couleurs dans une société donnée. L'univers textile est celui qui mêle le plus étroitement les problèmes matériels aux problèmes idéologiques et les problèmes esthétiques aux problèmes économiques. Toutes les questions de la couleur s'y trouvent posées : chimie des pigments, technique des teintures, contraintes financières, enjeux commerciaux, recherches artistiques, préoccupations symboliques, organisation de codes sociaux et de systèmes de représentation. Pour l'historien, l'étoffe est par excellence le terrain privilégié de la recherche pluridisciplinaire.

Visite chez le teinturier

Teindre une étoffe a toujours été un exercice délicat et une activité essentielle de l'homme vivant en société[6]. Toutefois, de nombreuses questions soulevées par l'histoire des teintures restent encore sans réponse. Même pour la période médiévale qui a suscité, depuis près d'un siècle, tant et tant de travaux sur l'industrie textile et sur le commerce des draps — les deux grands moteurs de l'économie occidentale — nos

5. Cité et commenté par H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*, Paris, 1984, p. 116-117.

6. Je n'ai jamais pu consulter l'ouvrage de F. BRUNELLI : *L'Arte della tintura nella storia dell'umanita*, Vicenza, 1968, qui semble constituer la seule synthèse récente sur l'histoire des techniques et des métiers de la teinturerie. Pour une bibliographie sur cette histoire, je renvoie à celle proposée par le catalogue *Sublime indigo*, Marseille, 1987, p. 246-253, qui est scientifiquement excellente.

connaissances demeurent lacunaires sur bien des points. Seules sont bien connues les questions de coûts[7].

À la fin du Moyen Âge, un vêtement cher est un vêtement dont la couleur *tient*, dont la couleur mord en profondeur dans les fibres du tissu. D'où le contraste très fort entre les habits des vilains qui, lorsqu'ils sont teints – ce qui est loin d'être le cas général dans l'Occident du XIVe siècle – ont des couleurs ternes, grisâtres ou passées, et les habits des princes, des prélats et des riches patriciens qui brillent de couleurs intenses. Philippe le Bel et n'importe quel paysan de son royaume peuvent assurément être tous deux habillés de bleu ; il ne s'agit absolument pas du même bleu : l'un est délavé, sale, grisé ; l'autre est dense, brillant, presque foncé à force d'être profond (d'où, sur le vêtement capétien du sacre, la transformation progressive de l'azur héraldique des rois de France en un violet saturé qui, sans en avoir la teinte, retrouve presque l'éclat et la densité de la pourpre antique). Pour l'œil médiéval, non seulement il ne s'agit pas du même bleu mais il ne s'agit pas de la même couleur. Un bleu saturé est plus proche d'un rouge saturé qu'il ne l'est d'un bleu décoloré. C'est là un fait de sensibilité primordial[8].

D'où l'extrême importance accordée aux matières tinctoriales, aux mordants et aux techniques de la *teinturerie*. À qualité et dimensions égales, la couleur d'un drap peut faire tripler, quadrupler voire décupler son prix, spécialement dans la gamme des rouges (nombreux exemples à Gênes et à Milan au XVe siècle[9]). Dans l'Occident médiéval, les teinturiers sont des artisans nombreux, riches et puissants. Ils entrent souvent en conflit avec d'autres corps de métiers, notamment avec les tisserands, qui peuvent parfois, eux aussi, teindre certains draps. Ces conflits, qui existaient déjà dans la Rome antique et qui se prolongeront fort avant dans l'Europe moderne, témoignent de la puissance corporative et économique de ces deux professions. Teindre a toujours été dans les milieux de l'artisanat, puis de l'industrie naissante, une activité valorisante. Il en reste encore aujourd'hui des traces symboliques dans

7. Grâce à l'histoire économique, celle du commerce des matières colorantes au Moyen Âge est relativement bien connue. Parmi une bibliographie très abondante, voir J.-B. WECKERLIN : *Le Drap « escarlate » au Moyen Âge*, Lyon, 1905 ; G. ESPINAS : *La Draperie dans la Flandre française au Moyen Âge*, Paris, 1923, 2 vol. ; H. LAURENT : *Un grand commerce d'exportation au Moyen Âge : la draperie des Pays-Bas en France et dans les pays méditerranéens (XIIe-XVe siècles)*, Paris, 1935 ; G. de POERCK : *La Draperie médiévale en Flandre et en Artois : Technique et terminologie*, Bruges, 1951, 3 vol. Sur le cas particulier de la guède, voir la belle étude de E. CARUS-WILSON : « La guède française en Angleterre : un grand commerce du Moyen Âge », dans *Revue du Nord*, t. XXXV, 1953, p. 89-106. Sur les mêmes problèmes dans le monde musulman, voir les pages essentielles de M. LOMBARD : *Les Textiles dans le monde musulman (VIIe-XIIe siècles)*, Paris, 1978, p. 117-145.

8. Sur ce point important, on me permettra de renvoyer à mon étude « Vizi e virtù dei colori nella sensibilità medivale » dans *Rassegna*, t. 23, n° 3, sept. 1985, p. 5-13, reprise partiellement en français dans mon livre *Figures et couleurs*, Paris, 1986, p. 35-49.

9. J. HEERS : « Mode, costumes et marchés des draps de laine au Moyen Âge », *Annales E.S.C.*, 1971, p. 1093-1117.

l'emploi du mot « teinturerie » qui, en français, a été conservé pour désigner des activités et des commerces où le travail de teinture proprement dit a entièrement disparu pour céder la place à de simples travaux de nettoyage des vêtements.

Au Moyen Âge, les teinturiers sont étroitement spécialisés. Ils ne travaillent que dans une seule gamme de couleurs, à la rigueur dans deux gammes voisines. Ainsi les teinturiers en bleu n'ont pas le droit de teindre en rouge et inversement. En revanche, les premiers peuvent quelquefois prendre en charge la gamme des violets et celle des verts, tandis que les seconds peuvent également teindre en jaune. Dans certaines villes d'Italie, de la vallée du Rhin ou de la France méridionale, les teinturiers en bleu se divisent eux mêmes en teinturiers de guède ou de pastel (pour les draps ordinaires) et teinturiers d'indigo (pour les draps de soie). Même chose pour les rouges, avec des teinturiers spécialisés dans la garance (les plus nombreux) et teinturiers utilisant le kermès ou la cochenille (pour les étoffes de luxe). Les conflits sont fréquents qui opposent les uns et les autres, soit à l'intérieur d'une même ville, soit de ville à ville. En France, par exemple, dès le XVIe siècle, une violente rivalité opposera Toulouse, ville du pastel, et Marseille, ville de l'indigo[10].

Cette étroite spécialisation des activités de teinture est partout strictement réglementée. Elle est due à la fois à des questions d'organisation municipale et corporative, avec tous leurs enjeux socio-économiques, et à des problèmes techniques de mordançage. Les *mordants*, c'est-à-dire les substances qui chimiquement servent d'intermédiaires entre les fibres textiles à teindre et le principe colorant des pigments utilisés, varient selon les gammes de couleurs, selon la qualité des draps et selon la nature de ces pigments. Ils sont indispensables à toute activité de teinture — sans mordant pas de coloration — ils débarassent les étoffes naturelles de leurs impuretés et assurent la plus ou moins grande solidité des teintes. Tout autant que les matières colorantes, ce sont donc ces mordants qui peuvent déterminer le prix d'un drap. Ceux qu'on emploie le plus volontiers dans l'Europe médiévale sont l'alun — qui dès le XIVe siècle fait l'objet d'un grand commerce international[11] — le tartre, la chaux, le chlorure d'étain et les sulfates de fer et de cuivre.

Mordants et colorants coûtent cher. Les fraudes sont fréquentes, et nombreux sont partout les marchands qui cherchent à faire passer pour solides et durables des étoffes sur lesquelles les couleurs ne tiendront pas. Jusqu'à la période industrielle, en effet, et même parfois au-

10. Au fil du temps, malgré une formidable résistance réglementaire, Marseille finira par éclipser Toulouse dans le commerce des bleus textiles. Voir, parmi une littérature très abondante : *Histoire du commerce de Marseille*, Paris, 1949-1966, 8 vol., G. Rambert (éd.); voir aussi le catalogue *Sublime indigo*, *op. cit.*, p. 213-218.

11. C'est au XVIe siècle que ce commerce, dont on a du mal aujourd'hui à se représenter l'importance, atteint son apogée. Voir la thèse de J. DELUMEAU : *L'Alun de Rome*, Paris, 1962.

delà, le double problème de la teinture occidentale est d'une part d'obtenir une teinte déterminée, choisie à l'avance, et d'autre part de la fixer durablement dans les fibres du tissu.

Dans l'Antiquité, le seul colorant qui « tenait » bien était la pourpre, tirée d'un mollusque de Méditerranée de la famille du « murex ». Non seulement la pourpre ne passait pas, mais elle pouvait, avec le temps, s'enrichir de teintes nouvelles, plus profondes ou plus lumineuses. D'où son immense valorisation économique et symbolique[12]. D'où aussi d'innombrables contrefaçons, car pour obtenir un peu de pourpre véritable, il fallait des quantités énormes de murex et opérer rapidement car celui-ci ne se conservait pas. Au Moyen Âge, l'emploi de la pourpre a pratiquement disparu (sauf peut-être en Sicile), et la seule matière organique qui permette de teindre les tissus en un rouge dense et brillant est le « kermès ». Il sera évoqué ultérieurement.

Le grand et le petit teint

Teindre une étoffe est donc une activité longue et difficile. Les substances animales et végétales (parfois minérales) employées diffèrent non seulement selon les couleurs recherchées mais aussi selon la nature des tissus. La laine, le lin, le chanvre, la soie et le coton exigent des colorants, des mordants et des procédés différents. En outre, de l'Antiquité au XVIII[e] siècle, les opérations permettant de transformer les substances animales ou végétales en matières colorantes (broyages, infusions, décoctions, macérations, fermentations, etc.) ont toujours été complexes. D'où l'atmosphère de secret qui a longtemps entouré les activités de teinturerie. D'où également cette puissance sociale et symbolique des teinturiers dont il vient d'être parlé.

Comme la plupart des autres civilisations, l'Occident a longtemps tiré des plantes l'essentiel de ses produits tinctoriaux. Au fil des siècles, les efforts ont constamment tendu vers la découverte de végétaux permettant d'obtenir des teintes plus saturées, plus éclatantes et plus solides. Ainsi, pour les tons rouges, est-on progressivement passé des baies des haies et des bois aux feuilles de certains arbres et arbustes (le henné par exemple), puis à la garance, et enfin à des matières végétales importées (zinzolin, bois de Brésil). De même, pour les bleus, la teinture est progressivement passée des baies au pastel et du pastel à l'indigo. L'apparition d'un produit colorant nouveau n'a cependant jamais entraîné la disparition des précédents, mais elle a créé de nouvelles échelles de valeurs, économiques et symboliques.

12. Sur la pourpre antique, voir M. REINNHOL : *History of Purple as a Status symbol in Antiquity*, Bruxelles, 1970; M. VUILLAUME : *Les Pigments des invertébrés. Biochimie et biologie des colorations*, Paris, 1969; L. GERSCHELL : « Couleur et teinture chez divers peuples indo-européens », dans *Annales E.S.C.*, 1966, p. 608-631.

En outre, à côté du *grand teint*, celui des teinturiers et des marchands, du commerce international et de l'industrie textile, il a toujours existé un *petit teint*, plus empirique, plus artisanal, propre à la culture paysanne. Ce *petit teint* recourt à des fruits sauvages (mûres, airelles, prunelles, etc., pour les bleus et les noirs), à des herbes (fougère, ortie, cerfeuil pour les jaunes et les verts ; oseille pour les mauves), à des arbustes (gaude, bruyère, camomille, genêt pour les jaunes et les orangés), ou bien aux feuilles, aux racines et à l'écorce de nombreux arbres (par exemple le chêne, le châtaignier et le platane pour les bruns, les beiges et les fauves ; l'aulne et l'épicéa pour les gris ; le noyer pour les noirs ; le peuplier et le bouleau pour les jaunes et les orangés ; le frêne pour les verts, etc.). Ce *petit teint* emploie des mordants rudimentaires (urine, vinaigre, cendre de bois, citron) qui donnent des couleurs peu denses et instables. Jusqu'au XVIIIe siècle, le vêtement du peuple, et particulièrement du peuple des campagnes, a toujours ainsi eu un aspect plus ou moins « pisseux ».

Avant l'ère de la chimie industrielle et celle des colorants de synthèse, les matières tinctoriales chères sont importées d'Asie ou d'Afrique, plus tard d'Amérique : le safran pour les jaunes, l'indigo et l'azurite pour les bleus, parfois le sumac pour les noirs. Pour les tons rouges, on utilise des espèces animales, notamment deux parasites de la famille des pucerons : le *kermès*, qui vit sur une variété de chêne-vert du bassin méditerranéen, et la *cochenille*, qui vit sur une herbe des steppes polonaises et ukrainiennes. Ce sont les coûteuses « graines », si souvent mentionnées par les documents médiévaux. Comme pour la pourpre antique, il en faut d'énormes quantités pour fabriquer un peu de matière colorante. D'où le prix exorbitant de ces deux produits et des étoffes qui en sont teintes.

Un domaine à part est constitué par les tons verts. L'Occident médiéval a toujours éprouvé de grandes difficultés pour obtenir et fixer de beaux verts, profonds et brillants, sur les tissus comme sur beaucoup d'autres supports. D'où la rareté, et donc la valorisation (ou le statut particulier), de cette couleur, qui dans la plupart des systèmes symboliques est presque toujours la couleur « en plus », la couleur de la transgression, la couleur qui perturbe l'ordre établi. C'est la couleur des jeunes, des fous, des rites de passage et de l'amour infidèle. Chimiquement et symboliquement elle est marquée par l'instabilité[13].

De même, les teinturiers ont longtemps été incapables de produire des blancs bien blancs et, plus encore, des noirs bien noirs, des noirs saturés qui tiennent dans les fibres du tissu. Jusqu'au milieu du XIVe siècle, les noirs textiles du grand teint (pour le petit teint on mélange différents colorants végétaux) sont obtenus à partir de la noix de galle

13. M. PASTOUREAU : « Formes et couleurs du désordre : le jaune avec le vert », dans *Médiévales*, n° 4, 1983, p. 62-73. Notons au passage qu'aujourd'hui encore, c'est avec la gamme des verts que la photographie en couleurs éprouve les difficultés les plus grandes.

(excroissance parasitaire des feuilles de certains chênes) et par l'écorce ou les racines du noyer ; ils sont plus proches des bruns et des gris, voire des bleus (ainsi dans le costume des Bénédictins, idéologiquement et emblématiquement noir, mais matériellement gris ou gris bleu, souvent même bleu délavé !), que de la couleur noire proprement dite. Ce fut d'abord, vers la fin du XIIIe siècle, sur les fourrures que l'on réussit à bien fixer cette couleur noire et à obtenir des tons stables et intenses. D'où la vogue des fourrures noires aux XIVe et XVe siècles[14], puis, comme nous le verrons plus loin, l'extraordinaire promotion de cette couleur dans l'ensemble des codes vestimentaires ; chimie des colorants et symbolique sociale étant, ici comme partout, étroitement liées.

Couleurs et codes vestimentaires

Les historiens du vêtement ont rarement parlé des couleurs. À cela des raisons documentaires (pendant longtemps la documentation photographique a été formée de photographies en noir et blanc, et bon nombre d'historiens, y compris les historiens de l'art, ont pris l'habitude d'envisager les faits de société et les faits artistiques comme des faits incolores, ou pire, comme des faits « en noir et blanc » ; et, plus encore, des raisons épistémologiques : l'histoire du « costume » a souvent été réduite à une archéologie des formes et a négligé ou occulté les systèmes et les enjeux sociaux qui les sous-tendaient). Or la couleur est une donnée essentielle de tous les codes vestimentaires. Sa fonction est taxinomique et emblématique bien avant d'être psychologique ou esthétique. Le vêtement n'est pas une réalité individuelle mais une réalité institutionnelle, qui obéit à des normes, qui est soumise à des codes et qui de ce fait constitue pour l'histoire sociale un champ d'observation privilégié.

Dans le vêtement médiéval tout est signifiant : les tissus (matière, texture, provenance, décor), les pièces et les formes, le travail de coupe et d'assemblage, les accessoires, la façon de porter le vêtement et, bien sûr, les couleurs. Il s'agit d'exprimer par des signes conventionnels, plus ou moins fortement codés selon les époques, les régions et les milieux sociaux, un certain nombre de *valeurs* et d'en assurer les contrôles correspondants. Chacun doit porter le vêtement de son état et de son rang. Se vêtir plus richement ou plus pauvrement qu'il n'est d'usage dans la classe ou le milieu auquel on appartient, est un péché d'orgueil ou une marque de déchéance. Le vêtement a pour rôle principal d'indiquer la place d'un individu au sein d'un groupe et la place de ce groupe au sein de la société. C'est un système de signes rigoureux et contraignant.

14. R. DELORT : *Le Commerce des fourrures en Occident à la fin du Moyen Âge*, Rome, 1978, p. 519-549.

Outre la dignité, le statut social et l'appartenance à un groupe (familial, politique, domestique, institutionnel, militaire, religieux; sexe, classe d'âge, réprouvés), la couleur du vêtement peut être mise en relation avec les lieux et les activités, avec les temps forts de l'existence (baptême, mariage, deuil), avec les moments de l'année (au début du mois de mai, par exemple, dans une large partie de l'Europe occidentale, tout le monde s'habille de vert pour célébrer le renouveau de la nature), ou bien avec les circonstances de la journée (voyage, fête, repos, etc.). En ces domaines, les différences sont faibles entre l'Europe du Nord et l'Europe méditerranéenne. Partout, la géographie vestimentaire de la couleur souligne des pratiques idéologiques et culturelles communes à toute la Chrétienté; elle n'est en rien liée aux contraintes climatiques.

Cette universalité de la couleur à l'échelle de la Chrétienté occidentale se retrouve du côté de la morale. Dans toute société, en effet, il existe une morale vestimentaire de la couleur. Dans l'Occident médiéval, cette morale a longtemps été le fait des théologiens et des hommes d'Église, avant d'être reprise par les autorités laïques sous forme de règlements vestimentaires et de lois somptuaires à la fin du Moyen Âge.

Le costume monastique en est l'exemple le plus ancien et le plus fortement codé. Le noir du costume bénédictin, par exemple, dont nous avons dit qu'il était plus symbolique que réel, appartient au vieux concept de sombre et traduit une double idée de pauvreté et d'humilité. Le blanc cistercien, qui se met en place vers le milieu du XIIe siècle après une quête détournée de la teinte « naturelle », est d'abord une réaction contre le noir bénédictin. Mais c'est aussi une recherche de la lumière et de l'éclat pour se rapprocher de la perfection divine. Au siècle suivant, le vêtement non teint des Franciscains exprime le souci de pauvreté et traduit, là encore, une réaction contre le noir bénédictin et contre le blanc cistercien (voire contre le noir-et-blanc des Dominicains). La symbolique et l'emblématique ici se rejoignent. Faite d'étoffe grossière, dont la laine n'a subi aucun artifice de teinture, la robe franciscaine est de couleur « naturelle », c'est-à-dire qu'elle peut prendre toutes sortes de nuances allant du blanc cassé au brun foncé, en passant par toute la gamme des écrus, des bis, des gris et des bruns. L'œil médiéval retient surtout l'aspect terne et sale de cette robe, et la langue populaire nomme fréquemment les Franciscains les « moines gris ». Jusqu'au XVIIe siècle, saint François d'Assise est lui-même souvent nommé « saint Gris »; et cette dernière formule prend même place dans quelques jurons, tel le célèbre « *Ventre saint Gris* » (quelque chose comme « *par le bas-ventre de saint François* »), dont Rabelais fait un large usage[15].

15. Il n'existe pas – et cela est regrettable – d'étude de synthèse sur la couleur des vêtements monastiques et religieux. J'espère pouvoir l'écrire prochainement, après lui avoir consacré une partie de mes conférences à l'EHESS en 1985-1986. En attendant, voir G. de VALOUS : *Le Monachisme clunisien des origines au XVe siècle*, Ligugé et Paris, 1935, t. I, p. 227-249; K. HALLINGER : *Gorze-Kluny*, Rome, 1950-1951, t. II, p. 666-734; J.-O. DUCOURNEAU : « Les origines cisterciennes (IV) », *Revue Mabillon*, XXIII, 1933,

La promotion du noir

Le bas Moyen Âge voit partout se développer la promulgation de textes normatifs et de lois vestimentaires ou somptuaires, spécialement dans les milieux urbains. Ces lois, qui sous des formes variées perdureront parfois jusqu'au XVIII[e] siècle (ainsi à Venise), ont une triple fonction. Tout d'abord économique : limiter dans toutes les classes et catégories sociales les dépenses concernant le vêtement et ses accessoires car ce sont des investissements improductifs. Ensuite une fonction morale : maintenir une tradition chrétienne de modestie et de vertu; en ce sens, ces lois se rattachent au grand courant moralisateur qui traverse le Moyen Âge finissant et dont la Réforme protestante sera l'héritière. Enfin, et surtout, une fonction sociale et idéologique : instaurer une ségrégation par le vêtement, chacun devant porter celui de son sexe, de son état et de son rang. Tout est réglementé selon les classes et les catégories socio-professionnelles : le nombre de vêtements, les pièces qui les composent (une attention particulière est accordée aux manches), les étoffes dont ils sont faits, les couleurs dont ils sont teints, les fourrures, les bijoux et tous les accessoires du costume[16].

Certaines couleurs sont interdites à telle ou telle catégorie sociale, non pas tant en raison de leurs colorations, trop voyantes ou trop immodestes, mais parce qu'elles sont obtenues au moyen de pigments trop précieux, dont le commerce et l'emploi sont rigoureusement contrôlés. Ainsi, dans la gamme des bleus, les robes *paonacées* (bleu foncé profond), teintes avec un extrait d'indigo particulièrement coûteux. Ainsi également toutes les robes rouges dont les riches couleurs sont tirées du kermès ou de la cochenille.

Cette morale économique et sociale de la couleur vestimentaire favorise à grande échelle, dans l'Occident de la fin du XIV[e] siècle et du XV[e] siècle, la promotion du noir. Cette couleur, jusque là exclue du vêtement d'apparat – notamment parce qu'on ne sait pas la faire dense et lumineuse – devient une couleur à la mode. Le phénomène semble

p. 103-110; J. SIEGWART : « Origine et symbolisme de l'habit blanc des Dominicains », *Vie dominicaine*, t. XXXI, 1962, p. 83-128.

16. Parmi une bibliographie très abondante, et en attendant un ouvrage de synthèse sur le problème anthropologique et sociale des lois somptuaires, voir : E. GIRAUDIAS : *Étude historique sur les lois somptuaires*, Poitiers, 1910; P. KRAEMER : *Le Luxe et les lois somptuaires au Moyen Âge*, Paris, 1920; F. E. BALDWIN : *Sumptuary Legislation and Personal Relation in England*, Baltimore, 1926; J.-M. VINCENT : *Costume and Conduct in the Laws Basel*, Berne et Zurich, 1935; L. C. EISENBART : *Kleiderordnungen der deutschen Städte zwischen 1350-1700*, Göttingen, 1962 (la meilleure étude sur les réglements vestimentaires); G. HAMPEL-KALLBRUNNER : *Beiträge zur Geschichte der Kleiderordnungen mit besonderer Berücksichtigung Oestterreichs*, Vienne, 1962; V. BAUR : *Kleiderordnungen in Bayern von 14. bis 19. Jahrhundert*, Munich, 1975; D. O. HUGHES : « Sumptuary Laws and Social Relations in Renaissance Italy », dans J. Bossy (éd.), *Disputes ans Settlements : Law and Human Relations in the West*, Cambridge (G.-B.), 1983, p. 69-99.; « La moda prohibita », dans *Memoria. Rivista di storia delle donne*, 1986, p. 82-105.

partir d'Italie dans les années 1350-1360, juste après la peste, et en quelques décennies touche toute l'Europe. Dans les milieux princiers, qui prennent le relais du monde des praticiens, le noir devient au XVe siècle non seulement une couleur en vogue, mais aussi une vraie *valeur*, un pôle nouveau (ou renouvelé) de la couleur, comme cela s'était produit pour le bleu au XIIIe siècle. Désormais, les teinturiers multiplient les prouesses techniques et chimiques pour fabriquer des noirs intenses et vifs, des noirs à reflets bleus ou bruns très lumineux, des noirs qui tiennent profondément sur les draps de laine et sur les soieries aussi bien que sur les fourrures. Toutes choses dont ils ont été incapables pendant des siècles et qu'ils parviennent à réaliser en deux ou trois décennies!

Cette valorisation du noir se prolonge fort avant dans l'époque moderne et exerce ses effets jusque dans nos pratiques vestimentaires les plus contemporaines... D'une part, en effet, la cour ducale de Bourgogne qui codifie et catalyse toutes les pratiques protocolaires du Moyen Âge finissant, transmet à la cour d'Espagne cette mode du noir princier, et, par le relais de la fameuse « étiquette espagnole », c'est ce noir qui envahit toutes les cours européennes, du XVIe siècle au début du XIXe siècle. D'autre part, et surtout, l'éthique de la Réforme protestante s'empare de bonne heure de ce même noir moralisé par les lois vestimentaires ou somptuaires du XVe siècle, et en fait, jusqu'à l'âge industriel, le pôle essentiel de tous les systèmes de la couleur.

Si l'iconoclasme de la Réforme est en effet mieux connu que son « chromoclasme », la guerre aux couleurs — ou du moins à certaines couleurs — a cependant toujours constitué une dimension importante de la nouvelle morale chrétienne instituée par Luther, Calvin et leurs épigones. Né au début du XVIe siècle, au moment où triomphent le livre imprimé et l'image gravée — c'est-à-dire une culture et un imaginaire en *noir et blanc* — le protestantisme se montre à la fois héritier de la morale de la couleur du XVe siècle et parfaitement fils de son temps ; dans plusieurs domaines importants de la vie religieuse et sociale (le culte, le vêtement, l'habitat, l'art, les « affaires »), il recommande et met en place des systèmes de la couleur entièrement construits autour d'un axe noir-gris-blanc. Chasse est désormais faite aux autres couleurs (seul le bleu est parfois épargné), spécialement aux couleurs chaudes, le rouge et le jaune. Sur ce point, Calvin et Zwingli se montrent les plus drastiques. Mais Mélanchton, auteur en 1527 d'un *De vestitu* (*Du vêtement*) qui reprend plusieurs idées chères à Luther, se fait déjà, avant eux, le champion d'une éthique du noir et du sombre. J'ai montré ailleurs[17] — et j'espère y revenir prochainement — comment cette éthique restera celle des pays protestants jusqu'à l'époque contemporaine et deviendra, de ce fait, celle de la société industrielle et du capitalisme jusqu'au milieu de notre siècle.

17. Voir les études citées ci-dessus aux notes 2 et 8.

La promotion du noir à la fin du Moyen Âge apparaît ainsi comme un fait de civilisation considérable, qui a réorganisé pour plusieurs siècles non seulement les systèmes vestimentaires et sociaux de la couleur, mais aussi les théories physiques et chimiques concernant la nature même des couleurs. Parce qu'il était lui aussi fils de son temps, c'est-à-dire fils d'une culture qui, depuis la Réforme, depuis l'image gravée et depuis le livre imprimé, séparait le noir et le blanc des autres couleurs (ce que le Moyen Âge n'avait jamais fait), Newton a pu, vers 1660, concevoir puis réaliser l'expérience du prisme et ainsi exclure « scientifiquement » le noir et le blanc de l'ordre des couleurs.

Brigitte BUETTNER

JACQUES RAPONDE
« MARCHAND DE MANUSCRITS ENLUMINÉS »

Les études consacrées aux divers aspects du marché de l'art ont bénéficié d'un indubitable regain d'intérêt ces dernières années, et ce dans des optiques très variées. Les spécialistes de l'histoire économique, les sociologues de l'art, les historiens de l'art, de la culture ou du goût, se sont tour à tour penchés sur la formation des artistes, sur leurs méthodes de travail, sur la réalisation des œuvres d'art, sur leur mise en circulation et enfin sur la consommation proprement dite ; on s'est intéressé au statut des artistes, aux agissements des marchands d'arts ou d'autres types d'intermédiaires, au profil des collectionneurs, des mécènes et d'autres acquéreurs.

Ce type d'enquête — dont on ne discutera pas ici les mérites et les limites — ne peut se faire qu'en présence d'une masse documentaire suffisamment importante. C'est la raison, du moins en partie, de la carence relative de ce genre d'études pour le Moyen Âge. Même cet « automne du Moyen Âge » où les documents se multiplient pourtant de façon considérable, n'a pas encore fait l'objet d'une analyse globale, du moins pour la France. Aussi une recherche telle que l'a menée Michael Baxandall sur la sculpture sur bois en Allemagne au tournant du XVe et du XVIe siècles[1] — exemplaire parce que conduite avec la même précision depuis le matériau brut jusqu'à sa diffusion, consommation et réception, en passant par son organisation en œuvre d'art, et appuyée sur des données extrêmement diversifiées qui éclairent autant les aspects économiques et sociaux qu'imaginaires — serait très précieuse pour l'époque qui nous occupe.

En effet, à la fin du Moyen Âge, la circulation des œuvres d'art, et notamment des manuscrits enluminés, subit de nombreux changements dont on n'a jusqu'à présent pas su mesurer ni la complexité ni les enjeux. Trop souvent encore la réalisation des biens culturels — du moins ceux dits « de luxe », qui seuls nous intéressent ici — est réduite au rapport,

1. M. BAXANDALL : *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven, Londres, 1980.

considéré sur le mode de la commande, entre le commanditaire (prince-mécène) et le producteur (artiste et écrivain). Or ce modèle de diffusion, qui prolonge pour l'essentiel celui des siècles précédents (roi-abbé/ateliers monastiques), n'en est plus qu'un parmi d'autres. Avec la laïcisation de la production des manuscrits, la création d'ateliers urbains et l'organisation professionnelle du commerce du livre de nouveaux personnages participent à ce processus, avec des stratégies et des buts divers, concordants ou opposés. C'est sur l'un d'entre eux que nous allons porter notre attention.

En raison de la structure monarchique de la France, la famille royale et le sommet de la classe nobiliaire sont les principaux consommateurs de produits artistiques de luxe : orfèvrerie, manuscrits enluminés, programmes sculpturaux et architecturaux d'envergure, etc. L'impulsion donnée aux lettres et aux arts sous les règnes de Charles V et Charles VI est trop connue pour qu'on y insiste ici. Néanmoins on a eu tendance à surestimer l'emprise personnelle des mécènes sur la commande d'œuvres d'art : les écrivains, traducteurs et artistes directement engagés par les princes, formant un groupe privilégié mais encore restreint, ne peuvent satisfaire toute la demande. La pratique du don, qui, comme l'a souligné B. Guenée[2], a aussi l'avantage d'assurer aux œuvres une diffusion certaine, est très largement répandue. Le don entraîne un contre-don — les comptes font état d'échanges permanents de manuscrits entre les membres de la famille royale — ou, lorsqu'il provient de subalternes, des rétributions, des protections et des faveurs en tous genres. Et, socialisation indispensable, le cadre de ces échanges — dont le moment culminant coïncide avec les étrennes — est largement ritualisé : les objets et la pratique même sont exhibés afin que les fonctions d'ostentation, de distinction et de propagande puissent s'accomplir dans une représentation réglée et majestueuse.

Mais un mécène peut aussi s'approvisionner sur le marché, c'est-à-dire acheter ou commander les manuscrits auprès des professionnels du livre, les libraires ou stationnaires qui tiennent boutique en ville. Plusieurs de ces libraires nous sont connus par leurs noms et nous savons que les plus puissants d'entre eux contrôlent toute la chaîne de production d'un manuscrit, jusqu'à sa décoration confiée à un atelier d'enlumineurs[3]. Or, c'est exactement ce que nous révèlent les comptes des ducs de Bourgogne au sujet d'un autre personnage, ni libraire ni chef d'atelier, mais marchand : Jacques Raponde, originaire de Lucques et bourgeois de Paris.

2. B. GUENÉE : *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, 1980, p. 289.

3. Sur l'organisation de la profession du livre, voir l'étude classique de P. DELALAIN : *Le Libraire parisien du XIIIe au XVe siècle*, Paris, 1891. Sur un cas particulier du rapport libraire-artiste, F. AVRIL : « Trois manuscrits napolitains dans les collections de Charles V et Jean de Berry », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, CXXVII, 1969, p. 291-328.

Qui est ce personnage qui « offre » à Philippe le Hardi quelques-uns parmi ses plus beaux manuscrits? Jacques appartient à une des plus puissantes familles de marchands d'origine italienne établies à Paris[4]. L'ascension de la compagnie familiale a été surtout l'œuvre de Dine (Dino) qui, à partir de 1384 environ, devient un des conseillers diplomates et financiers les plus écoutés de Philippe le Hardi. La compagnie familiale qu'il dirige, possède des comptoirs à Bruges, Avignon, Paris et naturellement dans sa ville natale, Lucques, où les Raponde siègent régulièrement au Conseil des Anciens. Faisant d'abord commerce de denrées de luxe, les Raponde, comme les autres grandes compagnies, diversifient rapidement leurs activités. En 1383, ils acquièrent le droit de bourgeoisie à Paris et y installent la maison-mère. Ils habitent, à côté de nombreux confrères « lombards », rue Vieille-Monnaie, dans un des hôtels les plus luxueux aux dires de Guillebert de Metz.

Dine étant de plus en plus occupé par les tâches diplomatiques que lui confie Philippe le Hardi, Jacques et les autres membres de la famille se consacrent plus particulièrement aux questions commerciales. Or, à partir de 1399, Jacques apparaît régulièrement dans les comptes des ducs de Bourgogne comme fournisseur de manuscrits enluminés. À côté d'autres produits de luxe, il a au total livré huit manuscrits à Philippe le Hardi et à son fils, Jean sans Peur, soit : une *Bible* (1399), une *Légende Dorée* (1400), un *Livre des propriétés des choses* (1401 – Bruxelles, Bibl. Roy., 9094), un *Clères et nobles femmes de Jehan de Boccace* (1402 – Paris, B.N., fr. 12420), trois exemplaires de la *Fleur des histoires de la terre d'Orient* de Hayton (1403, Paris, B.N., fr. 12201), un *Lancelot du Lac* (1405), auxquels il faut ajouter un *Tite-Live* (Bruxelles, Bibl. Roy., 9049-50) livré en 1399 par Dine[5].

Ces manuscrits possèdent au moins deux caractéristiques communes. D'abord, les enluminures appartiennent à la tendance stylistique innovatrice du courant dit franco-flamand et elles se signalent par leur qualité élevée : c'est dire que Jacques Raponde s'y connaît en la matière, qu'il est un intermédiaire « éclairé », sachant proposer à son seigneur ce qui se fait de mieux. Cela explique en partie le second point qui rapproche tous ces manuscrits : ils sont très chers – entre 100 F. et 600 F. alors qu'un livre courant, sans décor, a été évalué à 2 F. environ[6]. Il est vrai que cet argent est en même temps une récompense, « comme pour les bons services qu'il en a faiz chacun jour et espere qui face ou temps a venir », services dont on ne peut dire s'ils étaient de nature économique, politique ou culturelle. Jacques Raponde ne peut dès lors être

4. Sur les Raponde et autres marchands lucquois émigrés à Paris, L. MIROT : *Études lucquoises*, Paris, 1930.

5. P. M. de WINTER : *La Bibliothèque de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne*, 1364-1404, Paris, 1985 (avec bibliographie exhaustive). L'auteur est un des premiers à souligner à sa juste valeur l'action de Jacques Raponde.

6. C. BOZZOLO et E. ORNATO : *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge. Trois essais de codicologie quantitative*, Paris, 1980.

confondu avec les donateurs occasionnels de manuscrits. La régularité avec laquelle il vend des manuscrits témoigne qu'il s'y intéresse de manière plus professionnelle. Regardons les comptes encore une fois, de plus près. La notice concernant l'acquisition du *Lancelot* spécifie :

> *Du quel livre ycelli Jaques, si comme il afferme, a paié pour parchemin, enluminer, ystorier, relier, couvrir et fermer la somme de IIII^c escus d'or. Et aussi pour la paine et occupacion qu'il a eue a faire ledit livre.*

Le sens est clair : Jacques peut lui-même faire exécuter des manuscrits à des artistes, c'est-à-dire intervenir directement dans la confection d'un manuscrit dont il contrôle les étapes à la manière d'un libraire ou d'un stationnaire.

En France, cette position, que Jacques partage avec quelques confrères aussi puissants que lui, est exceptionnelle parce que c'est une des premières traces de la participation active et régulière de la classe marchande à la diffusion de ce type de produit culturel. Elle soulève de nombreuses questions. En premier lieu, elle témoigne de ce que l'organisation théoriquement très stricte des métiers souffre dans la pratique des exceptions : une personne suffisamment puissante peut s'arroger des prérogatives pourtant jalousement contrôlées par la corporation des libraires dépendant de l'Université. Mais il y a plus. Au regard de sa position sociale particulière, les raisons que Jacques peut avoir de s'occuper personnellement de la réalisation de manuscrits enluminés ne sauraient être les mêmes que celles de ceux dont c'est l'unique ou principale activité et source de gains. Certes, c'est un commerce lucratif et un domaine d'investissement nouveau pour ces marchands qualifiés parfois de « précapitalistes », soucieux de s'assurer la stabilité par la diversification de leurs revenus. Pourtant, ce lieu stratégique de l'écrit et de l'image qu'est un manuscrit le distingue d'autres denrées, même de luxe. C'est un produit culturel et, en tant que tel, porteur d'une plus-value symbolique qui excède largement l'objet lui-même. Il demeure l'un des principaux véhicules où s'élabore, s'apprend et se transmet la vision du monde, instrument idéologique, miroir imaginaire où le pouvoir réel est à la quête de son image. Pour comprendre l'action de Jacques, il faut tenir compte de cela.

On a récemment identifié un manuscrit ayant appartenu aux Raponde[7]. Il s'agit d'une *Légende du Saint-Voult*, texte qui relate comment le crucifix sculpté par Nicodème fut miraculeusement achevé par des anges, puis transporté de la Palestine à Lucques, dont il devint l'emblème. Sur le frontispice, l'*ymaige* du Saint-Voult, placée sur un

7. I. BELLI-BARSALI : « *Le miniature della* "Légende du Saint-Voult de Lucques" *in un codice vaticano appartenuto ai Rapondi* », *Lucca, il Volto Santo e la civiltà medievale*, 1984, p. 123-156. Il s'agit du Cod. Pal. 1988.

autel, protège deux hommes agenouillés, en prière, très élégamment vêtus comme ces honorables marchands dont parle Christine de Pizan qu'elle veut « saiges et de belle apparence, vestus d'abitz honnestes, sans griseure ni mignotise[8] ». Il est possible, et même probable, que nous ayons là le portrait de Dine et de Jacques. Et, surtout, cette image a été exécutée par l'artiste, baptisé par Millard Meiss le « Maître du Couronnement de la Vierge », responsable de la plupart des miniatures du manuscrit des *Clères femmes* vendu par Jacques à Philippe le Hardi. Par conséquent, les Raponde possèdent un objet en tous points identique à ceux dont ils pourvoient les princes ; autrement dit, des bourgeois, des roturiers en somme, commandent des produits de luxe, des manuscrits dits princiers.

Est-ce à dire que ces marchands de très haut rang, qui côtoient quotidiennement la classe nobiliaire, s'empressent d'en imiter les comportements culturels, les choix esthétiques, selon le processus minutieusement décrit par Norbert Elias? Ou faut-il, au contraire, voir dans cette coïncidence l'indice du triomphe de l'« esprit bourgeois » dont la vision du monde s'étend partout et imprime son style « réaliste » jusque dans les produits culturels diffusés à la cour, comme le voulait Arnold Hauser? En réalité les choses sont, comme toujours, plus nuancées et les manuscrits réalisés sous la direction de Jacques ne sauraient être le seul fruit des exigences du mécène ni le simple reflet de la « culture marchande » naissante, à supposer qu'elle existe en tant qu'entité singulière. Tout d'abord, malgré une structure de commande assez rigide, c'est aux artistes que revient en dernière instance la paternité de la mise en images des manuscrits ; et cette visualisation ne saurait en aucun cas être réduite à un simple travail de traduction du programme iconographique qui leur était imposé. Il ne faut pas l'oublier, même si nous mettons ici volontairement l'accent sur le rôle de l'intermédiaire afin de nous interroger sur l'influence que le marchand pouvait exercer sur un produit destiné au prince.

Nous avons déjà fait état de l'unité stylistique qui caractérise les manuscrits vendus par Jacques : il n'est donc pas étranger au choix des artistes et il est même possible qu'il ait favorisé la venue d'artistes des provinces du Nord, rencontrés à Bruges où les Raponde tenaient un important comptoir avant de s'établir à Paris. Ceci ne saurait être indifférent. Les textes témoignent-ils aussi d'un choix délibéré? Mis à part deux manuscrits, il s'agit de textes profanes. Rien de particulier jusque là, y compris dans leur genre : un roman courtois, un livre scientifique, une histoire antique, un recueil de récits de voyage en Orient, soit un échantillonage fidèle de la composition des bibliothèques princières du Moyen Âge finissant en général. Un manuscrit fait exception pourtant, celui des *Clères femmes* de Boccace. En effet, il s'agit du

8. *Le Livre du corps de policie*, éd. par R. H. LUCAS, Genève, 1967, p. 183.

premier exemplaire connu[9], vendu un an après l'accomplissement de la traduction dont le colophon certifie la date :

> *Icy fine de Jehan Bocace le livre des femmes renommées translaté de latin en françois en l'an de grâce mil* CCCC *et un, accompli le* XII*e jour de septembre soubz le temps de tres noble et tres puissant et tres redouté prince Charles VI, roy de France et duc de Normendie. Deo gracias.*

On peut se demander si cette traduction n'est pas due à l'initiative de Jacques lui-même. Boccace est italien comme lui, il a été marchand comme lui. Bureau de Dampmartin, un autre marchand richissime, anobli en 1409, fournit quelques manuscrits à Jean de Berry, dont un lot non détaillé pour la somme considérable de plus de deux mille livres tournois; et surtout, en 1411, il héberge dans sa somptueuse demeure, voisine de celle des Raponde, Laurent de Premierfait et Antoine d'Arezzo pour qu'ils puissent mener à bien leur double traduction du *Décaméron.* Nous le savons parce que Laurent le relate dans la dédicace qui précède le prologue : « Je suis depuis longtemps avec noble homme Bureau de Dampmartin [...] il, de joyeux visage, administra a maistre Antoine de Aresche et a moy toutes nécessités, tant en vivres que quelconques autres choses convenables pour despense et salaire de nous deux, qui comme dict est, translatames ledit livre de florentin en latin, et de latin en françois, a Paris en lostel du dict Bureau de Dampmartin ». Le marchand a raison d'offrir ses services, c'est-à-dire, pour l'essentiel, son argent, au monde de la culture qui lui garantit, en retour, l'accès à l'immortalité au côté du prince. On peut d'ailleurs également rappeler que Bureau fut l'un des « ministres » de la « Cour amoureuse dite de Charles VI », instituée par Philippe le Hardi en 1400[10]. Cette assemblée mi-littérature mi-mondaine — et de plus en plus politique avec le durcissement de l'opposition entre Armagnacs et Bourguignons — réunissait en son sein princes et nobles, fonctionnaires de haut rang, lettrés de renom, et quelques puissants marchands, comme Bureau et Dine Raponde, bref tout un éventail de « décideurs » d'origines sociales diverses. Pour la classe marchande, c'est sans conteste une des premières reconnaissances officielles d'un monde qui jusque là avait pu les tenir à l'écart, en confinant leurs activités et leur pouvoir à la sphère économique et, à un degré bien moindre, au domaine politique. La suite de l'histoire nous enseigne que l'accès des marchands, ces premiers « grands bourgeois », au monde de la culture était destiné à durer, et qu'ils devaient finalement supplanter la noblesse : nos actuels mécènes et collectionneurs, hommes d'affaires à la tête d'empires économiques

9. C. Bozzolo : *Manuscrits des traductions françaises d'œuvres de Boccace au* XV*e siècle*, Padoue, 1973, p. 23-25, 91-100, 149-155 et 181-183.
10. C. Bozzolo, H. Loyau : *La Cour amoureuse dite de Charles VI*, Paris, 1982.

ou financiers, ne sont-ils pas les lointains descendants des Dampmartin, des Raponde?

Revenons à ces derniers. Ils sont surtout, nous l'avons dit, des intermédiaires entre la production et la consommation. Mais l'effacement supposé de l'intermédiaire n'est sans doute jamais complet. Et, en toute probabilité, il le sera d'autant moins que cet intermédiaire ne se limite pas à faire commerce de produits finis, mais participe à leur élaboration, et qu'il est, socialement parlant, un concurrent direct du destinataire. Peut-on, alors, trouver les traces de ces intermédiaires d'un type particulier dans le corps même des manuscrits? Reprenons les *Clères femmes*. Le traducteur ne nous a pas laissé son nom, et l'attribution à Laurent de Premierfait, humaniste et grand traducteur de Boccace et de Cicéron, semble à rejeter. En effet, cette traduction est d'une qualité littéraire assez médiocre. Pourtant en dehors de quelques incompréhensions, comme les *gladiatores* qui se voient transformés en de peu glorieux « faiseur de couteaux et de glaives » (fol. 149), elle est fidèle[11]. Contrairement à une pratique fort répandue, rares sont ces amplifications destinées à éclairer le lecteur français sur des données toponymiques, géographiques, historiques, etc., peu familières[12]. Toutefois, il y en a une — qui à notre connaissance n'a pas encore été relevée — insérée sans aucun avertissement (du type : « exposicion ») dans la biographie de Pamphile. La vie et la « clarté » de celle-ci se résument entièrement dans l'« inven- tion » à laquelle est liée son nom : la fabrication des « draps » de soie. À la fin du bref récit, le traducteur français ajoute ceci, entièrement de son crû :

> *[...] Comment la noble Pamphile par son grant engin fist et trouva chose de grant profit et grand honneur au monde, car en plusieurs terres aultres draps nont pour eux vestir et en plusieurs lieux dieu en est honnoure et servy et les moustiers parez moult honnorablement et si en fait len les nobles robes et les royaulx vestement (fol.69).*

Qui d'autre que Jacques Raponde, originaire de Lucques dont la fortune et la renommée sont dues précisément à la fabrication et au commerce des tissus de soie, aurait eu intérêt à insérer cette glorification, cette

11. L'image, fidèle à la *traduction*, représente un coutelier. Ces « incompréhensions » sont sans doute parfois dues à l'absence d'un concept français équivalent, ainsi lorsque les *quadrigae* deviennent des « charrettes » médiévales.

12. Il y en a une, relevée par G. H. BUMGARDNER : « Christine de Pizan and the Atelier of the Master of the Coronation », *Seconda miscellanea di studi e ricerche sul Quattrocento francese*, Chambéry-Turin, 1981, p. 37-52, dans la biographie de la « pointeresse » Thamar, expliquant le terme d'« Olimpiade » :

> *Esposicion. Olimpias cy est un jour de feste ainsi appelle en la quelle on faisoit pluseurs ieux et esbatemens comme joustes tournoiements et qui avoit le pris avoit ce qu'il demandoit se il se povoit faire. La quelle feste les grecs instituerent et se faisoit en le*

véritable sacralisation? Pour minime qu'il soit, ce signe témoigne de ce que l'intermédiaire Raponde, tout en comblant entièrement les attentes de son client, pouvait glisser dans le texte, presque subrepticement, un éloge de sa propre identité géographique et sociale. Et cette infidélité au texte original, ce corps étranger, se perpétue aussi longtemps que le manuscrit et ses copies. Une « griffe de marchand » virtuellement éternelle.

La participation de Jacques à l'élaboration des manuscrits s'étend jusqu'aux images. Le programme iconographique était imposé aux artistes par ceux qui avaient la charge globale d'un manuscrit : libraire, chef d'atelier, voire l'écrivain lui-même comme cela a été le cas pour certains écrits de Christine de Pizan par exemple[13]. Dans le cas des *Clères femmes*, la fonction du *concepteur* ou de l'*auctor intellectualis*[14] a été très certainement assumée par Jacques.

Regardons donc cette image, à la fois bucolique et solennelle, qui introduit à la biographie de Pamphile : la jeune fille, agenouillée au premier plan, attrappe les cocons – visualisés par de petites bêtes blanches à longue queue – disséminés sur le pré ; derrière elle s'érige un imposant métier à tisser, attentivement représenté jusqu'aux moindres détails. Pas de tissus, pas d'églises ni de rois parés de soie. Mais l'accent mis sur l'outil, et sur le travail lui-même (sur la productivité?)[15], aboutit finalement à une valorisation analogue.

Le soin dont bénéficie l'image de Pamphile est caractéristique des quelques autres représentations de métiers urbains : celles-ci portent les mêmes marques positives que les images princières du gouvernement, des occupations guerrières ou religieuses. On pourrait aller jusqu'à dire que les métiers, pour accéder à la représentation, sont soumis au même traitement idéalisé que celui exigé par les scènes nobles. Non pas que les hiérarchies sociales soient gommées : le vêtement des bourgeoises est simple, dépourvu d'ornements. Mais il est tout aussi propre et sans déchirures que celui des reines[16]. L'image de Pamphile nous prouve que

honneur de iupiter et estoit celebree de V ans en V ans ainsi que il suffisoit que il y eust iiiij ans entre deux et de la première commenceroient a compter leur date comme nous faisons de l'année de l'incarnation de Iheuscrist.

13. Voir notamment C. S. L. HINDMANN : *Christine de Pizan's « Epistre d'Othéa ». Painting and Politics the Court of Charles VI*, Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto, 1986.

14. Ce sont les termes proposés respectivement par B. BRENK : « Le texte et l'image dans la *Vie des saints* au Moyen Âge : rôle du concepteur, rôle du peintre », *Texte et image*, (Actes du Coll. Int. de Chantilly, 1982), Paris, 1984, p. 31-39, et par M. SMEYERS : « La miniature », *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, Brepols-Turhout, 1974, p. 34.

15. Sur la transformation de l'attitude face au travail, voir J. LE GOFF : « Métiers licites et métiers illicites dans l'Occident médiéval » (1963), rééd. dans *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, 1979, p. 91-107.

16. À l'inverse, les paysans, les bourreaux et autres vils subissent une négativisation très nette et constante : leurs vêtements, même s'ils ne sont pas déchirés, laissent toujours apparaître une partie du corps – le genou notamment. Une gestuelle parfois violente, toujours exagérée, déforme aussi leurs attitudes et les oppose radicalement à la belle conte-

le rendu très soigné et détaillé des outils, qui sont d'une magnificence égale à celle des couronnes dorées ou des épées reluisantes, ne ressortit pas pour autant à une volonté de représentation réaliste : dans le réel Pamphile n'est pas une héroïne fondatrice à l'origine d'un artefact sacré, mais une ouvrière au plus bas de l'échelle sociale, exploitée par le prince et par ceux qui détiennent les moyens de production. On mesure le renversement qui s'accomplit. Le monde qui se structure dans ces images ne reflète pas la réalité telle qu'elle est, mais telle que les puissants voudraient qu'elle fût. Un monde à l'abri des conflits sociaux qui, issus notamment des métiers de la draperie, éclatent un peu partout autour d'eux, un monde réglé par la « bonne policie » où chacun occupe docilement la place qui lui a été assignée, comme cette Pamphile gracieusement contenue dans les limites qu'impose le cadre de la miniature. On le voit, la valorisation des métiers qu'opère un manuscrit comme les *Clères femmes* — et ce n'est ni le premier[17], ni le dernier — fonctionne autant comme compensation imaginaire que comme modèle symbolique à appliquer, à imposer. En ce sens, les intérêts du prince et du marchand vont dans la même direction.

Les *Clères femmes* ne conjuguent pas seulement le monde princier et urbain ; en elles s'accomplit également l'appropriation du temps passé, de l'histoire antique où se déroulent la plupart des biographies des femmes « célèbres et renommées », grâce à une autre juxtaposition : dans les images, les temps lointains et les espaces éloignés du récit se métamorphosent, par un processus d'actualisation global, en un ici et maintenant.

Le rapport à l'Antiquité est un enjeu crucial à la fin du Moyen Âge et à l'aube de la Renaissance. Dans une belle étude, K. Pomian montré que le passé représente un des avatars du monde invisible[18]. L'indispensable communication du monde visible avec le monde invisible se fait au moyen de ce que Pomian nomme des « sémiophores », objets — qui ont existé de tout temps — chargés de signification et dépourvus d'utilité, destinés à être regardés plutôt que consommés. Ce sont des objets variés — mais surtout des œuvres d'art ou des *mirabilia* — dotés de pouvoirs extraordinaires, en ce qu'ils permettent précisément le contact entre les deux mondes. Lorsque le monde invisible descend pour ainsi dire du Ciel, et s'éloigne dans le passé, vers l'Antiquité, un groupe social nouveau et restreint, celui des humanistes, devient le plus apte à produire des sémiophores appropriés. En France dès la fin du

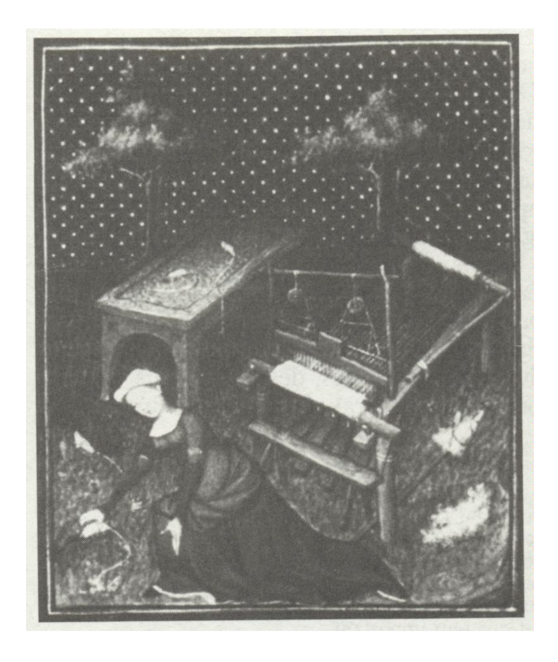
nance des autres personnages. Est-ce le signe d'une transformation plus profonde qui affecte la place du monde rural à la fin du Moyen Âge?

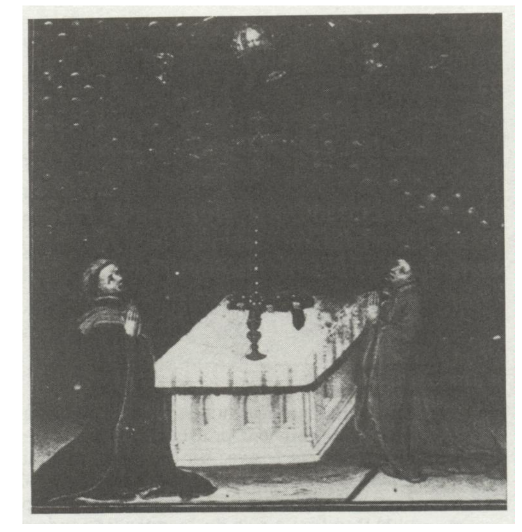
17. Il convient pourtant de souligner que le fr. 12420 est le premier manuscrit du *De mulieribus claris* avec un cycle d'images aussi développé. Les manuscrits avec le texte original exécutés en Italie sont, de ce point de vue, beaucoup plus pauvres. Le fr. 12420 est ainsi à l'origine de ce cycle pictural qui a plus ou moins directement inspiré les exemplaires plus tardifs. Le rôle de Jacques Raponde n'en est que plus important.

18. K. Pomian : *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe - XVIIIe*, Paris, 1987.

XIV[e] siècle, le roi et les princes engagent des écrivains et des artistes, et s'entourent des conseils et services des humanistes, essayant ainsi de s'assurer au moins en partie le contrôle de la production des nouveaux sémiophores (et c'est la naissance des collections et des cercles littéraires patronnés par un seigneur, mais aussi l'accroissement considérable de traductions du latin) ou de superviser les producteurs eux-mêmes.

Dans ce rapport de dépendance mutuelle qui lie tant de personnages différents, d'intérêts opposés, de niveaux sociaux et culturels hétérogènes, la bataille courtoise autour du contrôle des produits culturels n'est pas accessoire mais centrale. On ne s'étonnera donc pas d'y voir également participer les marchands les plus puissants, auxquels la suprématie économique ne suffit pas pour accéder au sommet de la hiérarchie sociale. L'engagement de Bureau de Dampmartin aux côtés de l'humaniste Premierfait ou, à un autre niveau, celui de Jacques Raponde pour la diffusion des *Clères femmes*, s'insère dans de telles stratégies. Ces hommes ont leur part dans la prolifération des manuscrits à contenu antique (mis au goût du jour par les images), qui sont comme un sceau visible du lien établi entre les puissants de ce monde, entre ceux qui peuvent produire ou posséder des objets capables de signifier.





Sante POLICA

LE COMMERCE ET LE PRÊT DE LIVRES À LUCQUES DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVe SIÈCLE*

Michele di Giovanni Guinigi appartenait à une famille lucquoise de souche urbaine très ancienne, bien connue pour ses activités commerciales et bancaires; il vécut à Lucques de 1405 à 1461[1]. Les Guinigi jouèrent, depuis la seconde moitié du XIVe siècle, un rôle de premier plan dans l'histoire politique de la ville. Plus encore pendant les trente premières années du XVe siècle (1400-1430), lorsque l'un d'eux, Paolo Guinigi, était devenu le seigneur de cette cité. Après sa chute, Lucques retrouva son assise constitutionnelle normale qui, pour l'essentiel, est restée inchangée jusqu'à l'époque napoléonienne. C'était une république, fondée sur des organes collégiaux qui permettaient à l'oligarchie marchande de tenir fermement le pouvoir.

Michele Guinigi nous a laissé six « registres » écrits de sa main[2]. Trois d'entre eux (qui couvrent la période 1432-1453 avec des coupures pour les années 1434-42 et pour 1446)[3], contiennent un grand nombre d'informations sur des livres qui lui ont appartenu. Ces informations sont dispersées dans un fouillis inextricable de résumés, de lettres reçues et envoyées, de « souvenirs de diverses choses extraordinaires[4] », et surtout, d'opérations foncières, commerciales, et bancaires, qui constituaient la véritable raison d'être de ces registres. Des opérations économiques qui se révèlent certes nombreuses, mais aussi, presque toutes,

* Nous présentons ici les premiers résultats, partiels, d'une recherche sur la circulation des manuscrits et sur la question de la lecture à Lucques au XVe siècle.

1. Pour la date de naissance de Michele Guinigi, voir Archivio di Stato de Lucques (désormais A.S.L.), bibliothèque des manuscrits n. 21; B. BARONI : « Alberi di famiglie », vol. II, f. 125 et 129. Pour la date de sa mort, A.S.L., « Archivio Guinigi » (désormais A.G.), n. 151, f. 238 : « Nota... come detto Michele mori l'anno 1461 a dì 5 luglio et non fece testamento ». Pour plus d'informations biographiques sur le personnage (auxquelles nous nous référerons dans notre étude), voir S. POLICA : « An attempted "reconversion" of wealth in 15th century Lucca : the lands of Michele di Giovanni Guinigi », dans *The Journal of European Economic History*, 9, 1980, p. 655-707. À la suite d'une erreur de la Rédaction, les renvois aux folios vaudront ici pour recto et verso. Veuillez nous en excuser.

2. A.S.L., A.G., n. 151, 152, 153, 154, 155, 156.

3. A.S.L., A.G., n. 153, 154, 155.

4. « Di ricordi di più cose extrahordinarie ».

relativement modestes, signe des difficultés que connurent tous les Guinigi après le renversement de la seigneurie de Paolo, et tout particulièrement Michele qui avait même été incarcéré.

Les informations sur les livres sont de nature très diverse. Certaines témoignent d'achats de manuscrits, d'échanges et plus rarement de ventes. D'autres montrent le souci permanent de Guinigi de faire copier ou restaurer les volumes qu'il avait acquis. D'autres enfin, qui sont de loin les plus nombreuses, et sous certains aspects les plus intéressantes, signalent des livres prêtés, le plus souvent à ses concitoyens : il s'agit de plus de cent manuscrits (ce qui signifie un bien plus grand nombre d'œuvres). Ce chiffre, très élevé pour l'époque, désigne cet ensemble de livres comme un des plus importants de la première moitié du XV[e] siècle.

Guinigi semble remplir l'office d'une véritable bibliothèque de prêt : en effet il prêtait des livres à des collègues marchands, à des chanceliers de la république, à des podestats, à des ecclésiastiques, à des maîtres d'école, à des femmes, et à des personnes qui devaient être de condition sociale modeste. Ainsi se vérifie à grande échelle l'affirmation selon laquelle « la circulation des livres par l'intermédiaire du prêt entre particuliers, pour la lecture ou la copie, ne fut pas [...] une pratique exclusive des milieux humanistes ; car de nombreux témoignages sur une circulation des livres en langue vulgaire, par prêt entre particuliers, mettent en évidence l'effort accompli par les lecteurs bourgeois pour pallier de manière privée le manque de structures publiques d'études et de lecture appliquées à la production éditoriale en langue vulgaire, et pour créer les voies de la communication et de la circulation des œuvres qu'ils désiraient lire[5] ».

Cependant, il faut préciser que les livres mis en circulation par Guinigi n'étaient pas tous en langue vulgaire, et souligner que, malgré la haute valeur marchande des manuscrits, ces prêts étaient consentis à titre gracieux, ce qui constitue un cas unique parmi les multiples opérations du même ordre effectuées par Michele, habitué au contraire à saisir la moindre occasion de gagner de l'argent.

En ce qui concerne le « marché » de la culture – du moins le marché du livre – cette source atteste donc bien la coexistence de deux circuits différents : un circuit traditionnel, axé sur l'achat et la vente des manuscrits, qui entraînait un mouvement d'argent, et un autre qui échappait aux lois du commerce. Or, sur la foi des documents de Gui-

5. « La circolazione dei libri attraverso il prestito fra privati, per lettura o per copia, non fu [...] una prassi esclusiva dell ambiente umanistico ; poiché le testimonianze della circolazione mediante prestiti interpersonali di libri in volgare sono numerosissime e documentano lo sforzo compiuto dai lettori borghesi per compensare in via privata l'assenza di strutture pubbliche di studio e di lettura aperte alla produzione libraria in lingua e per stabilire comunque canali di comunicazione e di circolazione delle opere che avevano interesse a leggere ». A. PETRUCCI : « Le Biblioteche antiche », dans *Letteratura Italiana Einaudi*, vol. II, *Produzione e consumo*, Turin, 1983, p. 546 ; mais toute l'étude est à prendre en considération (p. 527-554). Voir également ID : « Il libro manoscritto », dans *Letteratura...*, *op. cit.*, p. 518-522, notamment sur le problème des copies.

nigi, le second réseau apparaît de loin le plus important et laisse entrevoir les mouvements de livres les plus significatifs, révélant une réalité insoupçonnée, du moins à cette échelle. Tous ces prêts ont sans doute à l'époque quelque peu « perturbé » le marché du manuscrit à Lucques, aggravant l'état « de désorganisation et d'irrégularité de la production et le côté aléatoire du commerce[6] » qui caractérisait la circulation des manuscrits dans l'Italie du XVe siècle. Une situation qui suscite quelques interrogations et pose de nombreux problèmes.

Examinons d'abord ce qui implique la circulation de l'argent. On remarque avant tout que les achats de manuscrits ont été effectués par Guinigi sans interruption dans le temps et avec un manque total de choix (en d'autres termes, il achetait de tout).

Par exemple il dit : « J'achetai, après la fin de l'épidémie, chez Io[hanni] Avoli [?] un manuscrit comprenant le *De offitiis*, le *De Senectute*, et le *De amicitia* de Cicéron avec un traité d'orthographe et d'autres œuvres » (1432). En 1433, Michele achète deux statuts (*un paio*), sans autre précision, qu'il paie 1 florin et 18 bolonais[7]. Et ceci dans une période difficile car, s'il était sorti de prison, il n'en était pas moins soupçonné, et probablement avec raison, par l'oligarchie républicaine de comploter pour le retour à Lucques de Paolo, l'ancien seigneur. Michele fut même contraint à quitter la ville et à vivre en exil à Alessandria. À son retour, les achats de livres reprennent : en 1443, par exemple, il achète les *Genealogie deorum gentilium* de Boccace ; en 1449 une *Logica* de Occam (pour un ducat), et un Suétone et un Salluste ; en 1451 il se porte acquéreur de diverses œuvres particulièrement onéreuses[8] : des traités de logique, de médecine, de rhétorique, de religion, un volume de Boèce et le commentaire aux *Georgiques* de Servius. Parfois Guinigi réussissait une affaire, quand il payait par exemple 18 bolonais un exemplaire de la *Politique* d'Aristote : « Je crois qu'il vaut 1 florin et demi [c'est-à-dire le triple] et je ne m'en fais pas un cas de conscience à cause des frais qu'ils m'ont à tort imputés et de l'état de mes finances[9] », commentait-il ainsi avec désinvolture.

Même si on ne tient pas compte de ce dernier exemple, on devine, sous la grande variété des achats, une certaine volonté de spéculer, qui ne peut cependant pas être dissociée d'un réel intérêt pour les manuscrits. En même temps Michele manifeste un vif désir de racheter les œuvres appartenant à d'autres Guinigi : en 1445, par exemple, au mo-

6. Lo stato « di disorganizzazione e di occasionalità della produzione, e anche di casualità del commercio ». A. Petrucci : « Il libro manoscritto », *op. cit.*, p. 512.

7. « Comprai la moria passata da Io[hanni] Avoli [?] [un manoscritto...] con una Ortographia et altre opere », A.S.L., A.G., n. 153, f. 10 et 24.

8. Dix-sept ducats, plus deux florins, qui ne couvrent qu'une partie de l'achat, le montant total n'est pas indiqué.

9. « Credo vagla [*sic*] f. 1 e 1/2 [...] e non me ne facio coscientia, per lo danno di certe spese che mi mecte(rono), e per lo stato de' miei denari », A.S.L., A.G., n. 154, f. 28 (1443); n. 155, f. 52 (1449); f. 53 (1451); f. 52 (l'« affare » conclu con « m[onna] Isabecta di ser Anthoniaccio da Massa »).

ment où les héritiers de Lorenzo Guinigi mettaient en vente dix manuscrits, il n'hésita pas à débourser la coquette somme de 26 florins pour les acheter. De manière plus générale, même s'il ne s'agit pas d'achats à proprement parler, il veillait toujours attentivement au sort des manuscrits qui étaient échus aux Guinigi à titre de dot, et il faisait preuve d'une ténacité particulière pour récupérer les livres qui avaient appartenu à son cousin Paolo (la documentation ne dit pas avec quel succès)[10].

À côté de l'achat, Guinigi pratiquait l'échange, qu'il concluait avec un œil sur le genre de l'ouvrage et un autre sur la valeur marchande du manuscrit, comme quand il échangea un *De amicitia* de Cicéron, « un morceau de Dante » (*uno pesso de Dante*) et un *De re uxoria* en papier (*in bambacie*) de Francesco Barbaro (en plus d'« une cage rouge » pour faire bon poids), contre un volume du *De re uxoria* en parchemin (*in membrane*) « relié en tablettes couvertes de cuir rouge »[11].

Après les achats, les ventes; peu fréquentes, peu importantes, elles concernaient surtout les « doubles ». En 1445, par exemple, Michele céda pour deux ducats une *Logica* de Occam à François, frère mineur de Lucques. Vers 1450 il vendit pour 5 ducats une copie des *Genealogie* à Cesare de Castiglione[12]. Naturellement, il faudrait consacrer un discours spécifique à la grande opération accomplie par Michele quand il vendit un grand nombre de livres — au moins « trois balles » — à Côme de Médicis, par l'intermédiaire de Vespasiano Bisticci, pour une somme de 250 florins. Mais dans cette affaire il agissait en qualité de fondé de pouvoir du couvent de San Francesco de Lucques auquel appartenaient les livres[13]. Guinigi, en l'occurrence, ne vendait pas des livres de son fonds propre, ce qui signifie que le solde de son activité libraire resta toujours positif.

Le tableau de ce circuit commercial ne serait cependant pas complet si nous négligions ce que révèle notre documentation sur la restauration des manuscrits. Là, Michele semble ne pas regarder à la dépense, et nombreuses sont les notations qui témoignent de règlements en la matière. Vingt-cinq bolonais (à peine moins d'un florin), déboursés pour refaire la reliure d'un Tite Live[14]; trois bolonais, rien que pour les matériaux nécessaires à la reliure d'un Ovide[15]; un florin et quinze bolonais « en plus de l'achat »[16], pour la restauration de trois manuscrits

10. A.S.L., A.G., n. 154 f. 34-35 (1445). Pour le sort des manuscrits qui faisaient partie des dots, voir par exemple n. 153, f. 69. Pour les tentatives de récupération des manuscrits de Paolo voir n. 153, f. 24 et 65.

11. Un volume « in membrane [...] legato in taule coperte di cuoio rosso », A.S.L., A.G., n. 154, f. 36 et 37.

12. A.S.L., A.G., n. 154, f. 36 (1445); n. 155, f. 182 (1450).

13. A.S.L., A.G., n. 154, f. 40, 41 et 45; cette opération est également mentionnée par E. LAZZARESCHI : « Delle relazioni di Cosimo e Lorenzo de' Medici con la Repubblica di Lucca », dans la *La Rinascita*, 7, 1940, p. 1-17.

14. A.S.L., A.G., n. 154, f. 36.

15. « Cuoio e affibbiatoi », A.S.L., A.G., n. 154, f. 33.

16. « Sensa la prima compera », A.S.L., A.G., n. 155, f. 53.

qui venaient d'être achetés. La remise en état s'avérait parfois nécessaire à cause d'un prêt, et on trouve de fréquents commentaires du style « récupéré mais en mauvais état » ou bien « récupéré sans la feuille[17] ».

Un commerce de manuscrits, des échanges intelligents, un artisanat actif et spécialisé de la reliure, de la restauration des pages, ou de la copie[18] : les quelques exemples que nous avons cités — peu nombreux certes mais on pourrait facilement les multiplier — font apparaître un « marché » culturel très actif dans la ville de Lucques des années 1430-1450. En revanche, la centaine de volumes qui, d'après notre source, entraient dans le réseau du prêt, échappaient apparemment aux aléas économiques. On peut donc dire que les 141 heureux emprunteurs qui ont bénéficié du système avaient accès à un produit culturel, sous forme de manuscrits, sans avoir rien à débourser.

Guinigi se bornait à noter le nom de l'emprunteur, le titre du volume (dont il précisait parfois certaines caractéristiques extérieures, peut-être pour le distinguer de quelque autre volume contenant en partie les mêmes textes) ; quelquefois il notait également le nom de la personne qui était venue le chercher au nom du destinataire. Lorsque le livre lui était rendu, il effaçait d'un trait de plume les notes qu'il avait portées sur le registre, en ajoutant à l'occasion le mot « récupéré » (*riavuto*). Le prêt pouvait concerner une ou plusieurs œuvres ; certains emprunteurs ne se présentaient chez Michele qu'une seule fois alors que d'autres établissaient avec lui un rapport prolongé et demandaient des livres pendant des années. La restitution des livres pouvait intervenir rapidement, ou bien tarder, peut-être parce que, entre temps, on s'employait à copier, totalement ou en partie, le volume. Quand un livre tardait trop à rentrer, Guinigi portait en marge une brève annotation *pro-memoria*, et on peut supposer qu'il relançait l'emprunteur. Comme il est pratiquement impossible de suivre dans le détail ce tourbillonnement de manuscrits, nous nous bornerons à en repérer les grandes lignes.

Sur les 141 personnes qui, d'après nos sources, empruntaient des livres à Guinigi, 25 restent pour nous de simples noms : « fils de Moriconcino », certains n'étaient pas originaires de Lucques tel « Nicolao Grasso de Pise », ni même d'Italie comme « Matteo Biondato de Catalogne » (*Matteo Biondato catalano*) ou « Gratia le catalan » lequel cependant était compère (*compare*) de Michele[19]. Il est donc impossible de les placer dans un réseau, professionnel ou social.

17. « Riauto benché male in assecto », « Riavuto sensa lo foglio », A.S.L., A.G., n. 155, f. 48 ; n. 154, f. 29.

18. Il est question d'un certain Bertolino, « copiste » de son état (*copiatore*) et de son fils Matteo, spécialisés dans la copie de livres sur lesquels les jeunes d'alors apprenaient à lire : Ésope, les *Épigrammes* de Prosper d'Aquitaine, l'*Éva Columba*, c'est-à-dire le *Dittocheon* de Prudence Aurelius, œuvres que leur avait prêtées Michele. Souvent ces travaux de reliure, de copie et parfois même de correction de texte, étaient exécutés par des clercs, qui étaient régulièrement rétribués. A.G., n. 154, f. 30.

19. A.S.L., n. 155, f. 47 et 49. Matteo Biondato lisait Dante. Gratia, en revanche, lisait des recueils de nouvelles.

En revanche, les 116 autres peuvent être répartis en plusieurs catégories. Quarante-six d'entre eux appartenaient à la classe dirigeante lucquoise (classe dirigeante au sens « large ») : à côté des chanceliers de la république et des docteurs en droit, on trouve en effet des marchands plus ou moins importants et des notaires de renom, qui avaient en commun d'avoir siégé au moins une fois dans le Collège des Anciens[20]. On trouve encore 34 ecclésiastiques, 14 notaires, que l'on suppose de condition modeste, 6 femmes, dont une religieuse « sœur Battista Guinigi de Santa Chiara », 5 maîtres d'école. Enfin 11 personnes qui dans ces années avaient rempli à Lucques la fonction de podestat ou bien avaient appartenu à leur entourage. Je ne suis pas sûr d'avoir évité toutes les erreurs qui peuvent se glisser dans ce type de classification, et je suis conscient que la définition des catégories exigerait des affinements. Un seul exemple suffit pour s'en convaincre : parmi les ecclésiastiques sont regroupés, d'un côté un « prêtre Antonio » et « un frère Girolamo de Sant'Agostino » et de l'autre l'évêque de la ville, tandis que sœur Battista que nous avons déja citée et les trois maîtres d'école, qui étaient religieux, ont été placés dans d'autres catégories. Ces limites étant précisées, il me semble néanmoins que la classification proposée présente quelque utilité pour déterminer approximativement – puisqu'il est impossible de le faire cas par cas – les œuvres qui étaient demandées, et donc lues dans les différents milieux représentatifs de la société lucquoise vers la moitié du XV[e] siècle.

Je commencerai par les strates sociales inférieures. Parmi les personnages non identifiés qui empruntaient des livres à Michele, on trouve un certain Pietro de Matraia, une petite commune rurale des environs de Lucques où Guinigi possédait des terres. Celui-ci devait rendre un Psautier et un Donat, deux textes élémentaires, certainement utilisés pour s'exercer à la lecture. Le cas me semble intéressant dans la mesure où il nous fournit une indication sur le niveau d'aphabétisation de l'époque, car on peut penser que Pietro n'était pas seulement originaire de Matraia, mais qu'il y résidait, au moins périodiquement, en cultivant la terre, comme en témoignent les trois livres d'huile qui lui servirent à rembourser une dette contractée auprès de Guinigi, et en travaillant le bois : il coupait des cerisiers et des lauriers pour faire des cerceaux de tonneaux[21].

20. Avoir fait partie au moins une fois du Collège des Anciens (un organisme composé de neuf membres plus le gonfalonier, qui constituait la magistrature suprême de la république), semble être le critère empirique le plus objectif pour identifier un membre du groupe dirigeant et le classer dans la catégorie correspondante. Il faut noter cependant que, par statut, les docteurs en droit ne pouvaient pas faire partie de ce Collège. Les listes de noms des Anciens pour la période qui nous concerne peuvent être consultées dans R. Archivio di Stato di Lucca, *Regesti*, vol. IV, *Carteggio degli Anziani* (1430-1472), édité par L. FUMI, Lucques, 1907, p. XIII-LXIV. Pour une réflexion plus générale sur ces questions, voir S. POLICA : « Le Famiglie del ceto dirigente lucchese dalla caduta di Paolo Guinigi alla fine del Quattrocento », dans *I ceti dirigenti nella Toscana del Quattrocento*, Florence, 1987, p. 353-384.

21. A.S.L., A.G., n. 153, f. 8.

Ensuite les femmes. Mettons à part une certaine « monna Bartola », impossible à identifier, qui lit « le livre de La Vie du Christ » (*lo libro della Vita di Cristo*) ; les cinq autres femmes appartiennent toutes à des familles de l'aristocratie marchande lucquoise et sont toutes, à un degré plus ou moins proche, apparentées à Guinigi. Quatre d'entre elles lisent exclusivement des livres pieux : pour donner deux exemples, la tante de Michele, Gianella, lit un Psautier qui est « grand, et la première feuille est écrite de ma main, car il y avait, commentée, la vérité des psaumes[22] », et « Le dialogue de Saint Grégoire » ((*Lo dialogo di Sancto Grigoro*) , peut-être s'agit-il des *Dialogues* de Grégoire le Grand, naturellement dans une version en langue vulgaire). Plus « spécialisée », sœur Battista lit en revanche Jean Cassien, un « classique » du cénobitisme. Chiara Tegrimi, qui appartenait à une famille très liée à Guinigi (dont la femme était née Tegrini), fait figure d'exception, en lisant des textes profanes comme « un livre de Lancelot » et des « lettres d'Ovide » (*Les Héroïdes*)[23].

On peut noter, sans s'étonner outre mesure, que Michele, qui prêtait des livres pratiquement à toute la ville de Lucques, et même parfois à des étrangers, ne sort pas du cadre familial quand il s'agit de prêter à des femmes. Mais il reste acquis que, au XVe siècle à Lucques, les femmes manipulaient des livres, au moins les femmes de condition sociale élevée. On peut même parler d'un circuit culturel mineur, animé et géré par des femmes, et destiné à des femmes, comme le montre l'existence des préceptrices, régulièrement rétribuées par ceux qui faisaient appel à leurs services et dont la tâche consistait à enseigner les premiers rudiments de l'instruction aux filles des grandes familles de l'oligarchie marchande de la ville (était-ce seulement à elles ?). C'était le cas, comme on le voit dans la série des documents de Guinigi, de Caterina di ser Giannino (femme ou fille d'un notaire donc), qui enseigna à Maddalena, la fille de Michele, d'abord la « table » (*taula*), c'est-à-dire le calcul, puis le Psautier, et enfin un mystérieux « petit livre » (*Libricciuolo*)[24].

À l'autre bout de notre documentation, se placent les grands usagers de la culture, ceux qui lisaient beaucoup, qui connaissaient le latin, qui étaient curieux des nouveautés, tant dans le sens strict du terme (les produits de la culture humaniste naissante), que dans son sens relatif (les auteurs classiques récemment redécouverts, ou bien relancés). Deux groupes se détachent nettement des autres : les docteurs en droit, et les maîtres d'école. Nos sources doivent, en ce domaine, être utilisées avec circonspection à cause des limites mêmes qu'elles présentent. Une liste

22. « Grande, et è la prima carta scritta di mia mano, che àe postillato la verità de salmi ».

23. « Uno libro di Lanciolocto », « epistole di Ovidio », voir A.S.L., A.G., n. 155, f. 76 (Bartola e Gianella), f. 83 (sœur Battista), f. 53 et f. 82 (Chiara).

24. A.S.L., A.G., n. 155, f. 123 et 141. Caterina reçoit dix bolonais pour l'enseignement de la « taula », quatorze pour celui du *Psautier* et douze pour le « libricciuolo » : en tout 1 florin exactement (une somme qui est loin d'être négligeable).

de livres empruntés, même si c'est à différentes occasions et au cours de plusieurs années, constitue, je pense, un outil très sensible pour évaluer les intérêts culturels de l'emprunteur, ou du moins leur niveau de référence. Mais c'est quand même une source boîteuse, car elle ne nous révèle rien sur le contenu ni sur l'importance de la bibliothèque des personnes qui empruntaient des livres à Michele. Il faut donc se montrer très prudent quand on cherche à mesurer le niveau culturel de l'emprunteur au nombre et au type d'œuvres qu'il a empruntées. Mais en tout état de cause, il me semble difficile de nier l'existence effective d'un rapport entre les deux termes.

Prenons les maîtres d'école. Nous en connaissons cinq qui ont exercé leur activité à Lucques pendant les années 1432-1453. Nous savons également quelle rétribution annuelle ils recevaient de la commune, et celle-ci devait bien, dans une certaine mesure, être établie en fonction de leur valeur et de leur renommée[25]. Or, tous les cinq empruntent des livres à Guinigi, et les trois qui gagnent le plus (chacun 60 florins par an), semblent aussi ceux qui manifestent la plus grande curiosité intellectuelle. Iacopo de Livourne (que Guinigi nomme «*prete Iacopo della Schuola*») a emprunté beaucoup d'œuvres de Cicéron et de Cassiodore; Bartolomeo de Pontremoli, prieur de San Giovanni, a emprunté également de nombreux textes de Cicéron, outre les *Factorum et dictorum memorabilium libri* de Valère Maxime, œuvre très diffusée au Moyen Âge, et de toute évidence considérée encore d'actualité, et au *De vita et moribus philosophorum* de Walter Burleight, un frère mineur anglais du XIVe siècle qui soutenait des thèses opposées à celle d'Occam. Enfin, Carlo de Bologne lisait Juvénal, Tite-Live, les *Historiae philippicae* de Justin, mais surtout il demandait beaucoup d'ouvrages de Cicéron, un livre sur l'art de la mémoire qu'il est impossible d'identifier et l'*Inquisitio artis in orationibus Ciceronis* (1395), œuvre de l'humaniste vénitien Antonio Loschi; ceci temoigne d'intérêts culturels très précis. Maître Giuseppe *de Luxorio* et le prêtre Gherardo Totti se montrent, en revanche, beaucoup moins curieux sur le plan intellectuel. Le premier ne demande qu'un Juvénal et le second emprunte seulement une syntaxe (tel était le *Prisciano minore*), le commentaire de Servius sur Virgile et le « livre des parties d'échecs » (*lo libro de' partiti delli scacchi*) ; or justement leur rétribution était moins élevée (respectivement 36 et 48 florins par an)[26].

Venons-en aux docteurs en droit et plus particulièrement à trois d'entre eux : l'« orateur » florentin Antonio Ridolfi, l'avocat consistorial Niccolò Manfredi, et le chancelier lucquois Giovanni Vanni des Cirignani. Chacun des deux premiers n'emprunte qu'un seul livre, mais les demandes sont éclairantes : Ridolfi lisait le Cicéron philosophe des

25. V. P. BARSANTI : *Il Pubblico insegnamento a Lucca*, Lucques, 1905, p. 73-75.

26. A.S.L., A.G., n. 154, f. 29; n. 155, f. 45 (Iacopo de Livourne); n. 155, f. 49, 76, 77, 82, (Bartolomeo de Pontremoli); n. 155, f. 76, 77, 82, (Carlo de Bologne); n. 154, f. 28 (Giuseppe *de Luxorio*); n. 155, f. 77 et 82 (Gherardo Totti).

Paradoxa et du *De finibus bonorum et malorum*, et il est fort probable qu'il connaissait déjà le Cicéron orateur. Manfredi (fils du Guido Manfredi qui avait été très longtemps chancelier de Paolo Guinigi, avant de le trahir) lisait le *De re uxoria* de Francesco Barbaro[27]. Vanni au contraire pillait véritablement la bibliothèque de Michele. En effet, il empruntait un peu de tout : des ouvrages médiévaux comme un *Flos sanctorum* et la mystérieuse *Cronica cronicarum*, des œuvres juridiques (parmi lesquelles les *Recollectiones* au code de Floriano Sampieri, juriste du XVe siècle), de nombreux auteurs latins : Virgile, Lactance, Eutrope, Juvénal, Pline, Ovide (*Les Métamorphoses*), Cicéron, et même des auteurs grecs comme Démosthène (*Les Discours*) et Eschine qu'il aura lu, je suppose, dans la traduction établie par Leonardo Bruni[28]. Ce que nous savons par ailleurs sur Vanni correspond tout à fait à la multiplicité des intérêts culturels dont témoigne la liste des ouvrages empruntés; chancelier de la république de 1434 à 1446, « orateur » à Venise, à Florence et auprès du marquis de Ferrare, « commissaire » de la commune de Lucques à Pistoia et auprès du duc de Modène, Vanni était également un humaniste passionné qui, sans être une figure de premier plan, entretenait malgré tout une correspondance suivie avec Eneas Silvius Piccolomini, le futur pape humaniste Pie II, et on lui doit notamment un chant à la gloire de l'*Itinerarium* de Cyriaque d'Ancône[29]. Avec Vanni, nous sommes en présence d'un cas typique dans le cadre de l'Italie urbaine du XVe siècle. Il représente parfaitement ces hommes dont l'intérêt pour la nouvelle culture « humaniste », doublé d'une solide formation juridique, constituait le bagage distinctif, qui devint même indispensable pour remplir certaines fonctions politiques de haut niveau, et acquérir un certain prestige social.

Aucun autre milieu socio-professionnel — parmi ceux dont les représentants figurent sur les registres de Guinigi — ne montre globalement une vivacité et une modernité culturelle comparable à celle des maîtres et des docteurs en droit.

Certes pas les notaires qui, enfermés dans une culture juridique devenue étriquée, empruntaient peu de livres à Michele (en général pas plus d'un par personne) et presque toujours des écrits techniques d'intérêt professionnel : statuts, *Consilia*, la *Summa* de Roffredo Beneventano, ou des textes religieux : Jean Cassien, Niccolò de Lira et l'*Elucidarium* de Honorius Augustodunensis. Seuls certains notaires très importants lisaient des ouvrages de nature différente : ser Piero Turini, qui siégea

27. A.S.L., A.G., n. 154, f. 30 (Antonio Ridolfi); n. 155, f. 77 (Niccolò Manfredi).

28. A.S.L., A.G., n. 153, f. 10; n. 154, f. 29; n. 155, f. 49, 50, 76, 82. Au cours de ces années Vanni emprunte à Guinigi quatorze manuscrits (donc un nombre d'œuvres bien supérieur) : c'est la personne qui, de toutes, emprunte le plus d'ouvrages.

29. A propos de Vanni, voir en particulier, A. MANCINI : « Per la storia dell'umanesimo in Lucca » I : « Giovanni Vanni Cirignani », dans *Bollettino Storico Lucchese*, 9, 1937, p. 82-94. Sur Vanni et ses rapports avec Cyriaque d'Ancône, voir également G. VOIGT : *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus*, Berlin, 1859, I, p. 286, n. 2 et p. 289, n. 2.

huit fois au Collège des Anciens, et occupa un an la charge de chancelier, emprunta un Aristote. Ser Cristoforo Turrettini, qui fut chancelier de 1430 à 1434, puis de 1447 à sa mort, demanda le *De bello Iudaico* de Flavius Josèphe[30]. Désormais un véritable gouffre, au sens culturel mais aussi bien entendu au sens social, s'était creusé entre les notaires et les autres juristes professionnels qu'étaient les docteurs en droit.

Les milieux ecclésiastiques ne montrent pas non plus une grande activité de lecture, et cela à quelque niveau hiérarchique qu'on se place (mais avant de tirer des conclusions sur les ecclésiastiques il faut rappeler qu'ils pouvaient fréquenter les bibliothèques des couvents et des églises). Si l'on se fie aux registres de Guinigi, les demandes des ecclésiastiques concernaient surtout les Pères de l'Église (Jérôme, Augustin, et l'inévitable Jean Cassien); les auteurs médiévaux les plus divers (de Jean Climaque à Occam, de Pietro Ispano à Jacques de Voragine, de Gilles de Rome à Niccolò de Lira et Alessandro de Villadei), et des textes de grammaire et de syntaxe. Les autres auteurs étaient peu demandés (Aristote, Valère Maxime), et un seul texte de droit canonique (les *Clémentines*, c'est-à-dire les constitutions du pape Clément V) fit l'objet d'un prêt. Il est tout de même significatif que l'évêque de la ville, le lucquois Stefano Trenta, ait emprunté les *Moralia* de Grégoire le Grand, et que l'archevêque de Pise se soit fait envoyer par Guinigi les discours de Cicéron[31].

Nous trouvons plus de variété et même des différences sensibles entre les demandes à l'intérieur des deux derniers groupes d'emprunteurs que nous allons maintenant étudier, c'est-à-dire le groupe des podestats et de leur entourage et celui des marchands. D'ailleurs il ne pouvait en être autrement car les marchands, qui appartenaient à l'oligarchie au pouvoir, ne constituaient pas pour autant une classe sociale homogène, quant aux podestats, qui étaient « étrangers » à Lucques, ils changeaient normalement tous les ans.

Pour les podestats, au-delà de leur profession qui pouvait constituer un facteur d'homogénéisation, on s'attend logiquement à trouver une certaine différence de goût en matière littéraire entre Giovanni des Zuccanti d'Amelia, originaire d'une petite ville d'Ombrie, en poste en 1446, et Cassano Spinola (podestat en 1442) qui lui était gênois. De fait, le premier lisait, entre autres, La Vie du Christ en langue vulgaire, et la mystérieuse *Cronica cronicarum*, sûrement écrite au Moyen Âge, alors que le second empruntait Cicéron[32]. Quoiqu'il en soit, la cour des podestats était, d'après notre documentation un milieu culturel assez vivant. Cela était probablement dû à la nature même de la profession, qui impliquait une pratique assidue de la lecture et obligeait à de fréquents déplacements, évidemment profitables sur le plan de l'expérience. Ainsi

30. A.S.L., A.G., n. 154, f. 29 (Piero Turini); f. 30 (Cristiforo Turettini).

31. A.S.L., A.G., n. 155 f. 76 (« Monsignor messer lo vescovo »); f. 77 (archevêque de Pise) : il s'agit du livre *Riauto male in assecto*.

32. A.S.L., A.G., n. 154, respectivement f. 67 et f. 41.

on trouve de nombreuses demandes des classiques : Sénèque, Suétone, Juvénal, Ovide, *La Vie de Caton* de Plutarque et naturellement Cicéron (et pas seulement le Cicéron orateur). À ces œuvres il faut en ajouter d'autres appartenant à la littérature « d'évasion », comme par exemple le *Centonovelle* (*Il Novellino*). On voit même un « chevalier allemand du podestat » qui avait emprunté à Michele « un livre en français »[33].

Pour conclure, nous allons entreprendre un tour rapide de ce qui se lisait dans le milieu marchand lucquois, justement le milieu de Guinigi.

La première observation que nous pouvons faire, en nous appuyant toujours sur les demandes de prêt adressées à Michele, c'est qu'on lisait de tout, dans les limites naturellement d'une culture sans latin (sauf cas exceptionnel), et qui n'intégrait les classiques – lorsqu'elle le faisait – qu'au travers de leur traduction en langue vulgaire. Si nous considérons les membres des familles (Cenami, Arnolfini, Rapondi, Burlamacchi et Guinigi) qui constituaient le noyau le plus représentatif du milieu marchand lucquois, nous constatons que leurs demandes vont en direction de deux pôles : les classiques traduits en langue vulgaire dont nous avons parlé d'une part, et, d'autre part, les auteurs italiens « modernes ». Mais de quels classiques et de quels auteurs italiens s'agissait-il? Parmi les premiers, on relève de nombreux textes d'Ovide (*Les Héroïdes*, *Les Métamorphoses*), beaucoup de Suétone et de Tite-Live. On lisait également Térence et Cicéron (*Les Philippiques*). Parmi les seconds, on trouve au premier rang Dante (*La Divine Comédie*, naturellement), puis Boccace, mais le *Corbaccio* et non le *Décaméron* qui n'apparaît jamais, pour des raisons que nous ignorons : peut-être que Michele ne le possédait pas, ou, plus vraisemblablement, les emprunteurs qui figurent sur les registres de Guinigi le possédaient déja. Puis on relève le *Novellino* et les « *Novellacce* » (s'agit-il des nouvelles du lucquois Giovanni Sercambi?) et des « sonnets » dont on ne sait rien d'autre. À ces deux centres d'intérêt on peut en ajouter deux autres : le premier comprend les œuvres religieuses et pieuses traditionnelles; le second, en revanche, est révélateur de l'inquiétude des temps car il rassemble de nombreux livres de prophéties qui étaient, comme l'on sait, très répandus[34]. Parmi ces derniers ouvrages, un seul est identifiable : *Le Livre des Prophéties de Théophile* attribué à un pseudo Théophile d'Antioche. Dans le même ordre de lecture, certains marchands s'étaient même aventurés à emprunter l'« *Alchindo* en langue vulgaire », c'est-à-dire l'ouvrage de Ya'kub ibn Ishaq, connu dans sa traduction latine sous le titre *De temporum mutationibus*[35].

33. « Al cavaliere tedesco del podestà [...] in libro in francioso », A.S.L., A.G., n. 153, f. 41. S'agissant, je suppose, de quelqu'un qu'il ne connaît pratiquement pas, Michele prend des précautions supplémentaires et il note que le livre a été prêté en présence de « Piero Fantineli e il suo garzone ».

34. À ce sujet, parmi les nombreux titres que l'on peut citer, voir en particulier R. Rusconi : *L'Attesa della fine*, Rome, 1979.

35. A.S.L., A.G., n. 155, f. 76. Notons que le « Tehophilo » (n. 155, f. 82) comme l'« Alchindo » sont empruntés par la même personne, le marchand Giovanni Gigli.

Les membres des familles marchandes empruntent aussi pour répondre à des préoccupations d'ordre essentiellement pratique des ouvrages comme le *Liber ruralium commodorum* de Piero des Crescenzi, le plus grand traité d'agronomie du Moyen Âge ; ou des livres en français, (Lancelot, légendes arthuriennes, et même un exemplaire de Paul Orose en français), sur lesquels les jeunes devaient, de toute évidence, apprendre la langue, ce qui n'est pas très surprenant quant on pense à la présence des marchands lucquois en France et en Flandres. Nous y percevons tout de même un début de diversification dans l'éducation des enfants de marchands : si Francesco Guinigi, le frère de Michele, pensait poursuivre ses activités commerciales par-delà les Alpes et demandait « un saint Graal en français » et « un cahier pour apprendre le flamand », un de ses neveux en revanche demandait la *Rhétorique* d'Aristote « traduite par Filelfo » (ce qui montre qu'il connaissait le latin puisque l'humaniste Francesco Filelfo avait traduit dans cette langue l'œuvre d'Aristote). Filippo Arnolfini pour sa part demandait la grammaire d'Éberard de Béthune, un ouvrage qui permettait d'apprendre les rudiments du latin et du grec[36].

L'examen que nous avons tenté à grands traits et à titre « d'échantillon » du réseau des prêts de Guinigi, nous permet peut-être d'avancer quelques observations en guise de conclusion.

Il faut d'abord rappeler l'extension de ce réseau, et sa diffusion. Je ne dispose pas d'éléments suffisants pour établir une véritable comparaison, mais il me semble difficile d'imaginer qu'il ait existé de nombreux circuits de prêts d'une telle dimension, même dans une région aussi particulière que la Toscane, dont on connaît le niveau élevé d'alphabétisation et la pratique courante de l'écriture, surtout en milieu urbain.

Il faut également noter que ce réseau de prêt traverse différentes classes sociales. À l'époque de Guinigi il était fréquent qu'un « érudit » prête un ouvrage à un autre « érudit » pour qu'il le lise ou même le copie ; de même qu'il était naturel – en pensant toujours au cas particulier de la Toscane – qu'un marchand prête à un collègue son exemplaire de la *Divine Comédie* ou du *Décaméron*. Mais je crois qu'il était plus rare de voir des livres circuler entre des personnes d'un statut social aussi différent que le révèle notre documentation.

Il faut souligner enfin que ce vaste réseau de prêt était centré sur un seul homme. Certes, il faut rester prudent dans les affirmations : mon raisonnement est fondé sur une source unique, et on ne peut exclure à priori l'existence ailleurs de cas analogues. A priori, car si de Florence, de Sienne et de Pise, des personnages de la stature d'Antonio Ridolfi, du comte Antonio Petrucci et de l'archevêque de Pise s'adressaient à Guinigi pour obtenir des prêts de manuscrits, il me semble difficile de nier qu'il représentait pour le moins un important carrefour libraire.

36. « Uno santo Gradale in francioso », « uno quaderno da imparare il fiamingo », *La Retorica* « translata per lo Philelpho » ; A.S.L., A.G., n. 155, f. 83 (le frère) ; f. 30 (le neveu) ; n. 153, f. 8 (Filippo Arnolfini).

Ainsi une dernière question se pose : quelles sont les raisons qui ont conduit Guinigi à occuper cette position particulière? Pour y répondre il faut considérer, d'une part le niveau culturel de l'homme, et d'autre part l'importance de sa bibliothèque. Sur le premier point, les indices que nous avons pu repérer dans notre documentation sont contradictoires. Pour les activités qu'il exerçait, et pour la manière de se déterminer par rapport à elles, Michele présentait les traits caractéristiques de la mentalité des marchands de son époque[37]. Mais sur le plan intellectuel, sa culture était plus vaste que celle de la plupart de ses pairs, sans égaler cependant celles des véritables érudits. En effet, il n'avait ni l'aisance rhétorique de ces derniers, ni leur maîtrise du latin (dont il connaissait tout de même les rudiments[38]), mais il se distinguait de ses confrères marchands par l'ampleur du champ de ses intérêts et par sa grande familiarité avec l'univers des manuscrits. Il occupait donc une position intermédiaire et ambiguë qui est difficile à interpréter et surtout elle est en discordance avec l'importance quantitative de sa bibliothèque (en général, l'importance d'une bibliothèque reflétait assez fidèlement le niveau culturel de son propriétaire).

Pour sortir de cette impasse, on peut formuler une hypothèse conforme aux éléments relevés dans notre documentation, qui restent cependant insuffisants pour la présenter comme une certitude. Michele avait passé son enfance et reçu sa formation au temps de la seigneurie de Paolo Guinigi. Après la chute de seigneur, il fut le seul des Guinigi avec les enfants de Paolo à être emprisonné et à être exilé. Si l'on considère la sévérité de ce traitement on peut considérer qu'il avait été un intime de Paolo et qu'il avait évolué dans les milieux proches du pouvoir, et adhéré à leurs valeurs. Or dans l'histoire de Lucques, la seigneurie de Guinigi a dû se caractériser par une ferveur culturelle qui, du reste, retomba bien vite après le retour au pouvoir de l'oligarchie marchande. Il est possible que Paolo, une fois au pouvoir, ait cherché à se distinguer du milieu dont il était issu, en gouvernant selon des paramètres idéologiques et culturels précis et tout à fait autres que ceux de ses prédécesseurs. Plus qu'un désir, se distinguer avait été pour le maître de Lucques une nécessité : sur le plan institutionnel il avait aboli les conseils républicains (une mesure que même Castruccio Castracani n'avait pas osé prendre[39]); sur le plan de « l'image » il était entouré d'une petite cour et, à la manière de certains autres seigneurs, il s'était

37. À ce sujet, un témoignage nous est fourni par les registres mêmes où, comme nous l'avons vu, dominent les opérations d'ordre économique, commercial ou bancaire; ces dernières étant enregistrées selon la technique de la partie double (*partita doppia*) qu'utilisaient traditionnellement les marchands.

38. Comme on peut le penser, non seulement par l'aisance avec laquelle il manipulait les manuscrits en latin, mais aussi par l'usage, certes limité, qu'il faisait de cette langue dans des citations de la Bible. Ainsi, par exemple, souhaitant une conclusion favorable à un procès où il est impliqué, il conclut : « *Diligite iustitiam, qui iudicatis terram* » (Sag. I, 1 : voir A.S.L., A.G., n. 74, « processi n. 3 », f. 1).

39. Castruccio Castracani, le grand homme d'armes du XIVe siècle, fut seigneur de Lucques (puis duc par nomination impériale) de 1316 à 1328, année de sa mort. Les Luc-

fait le mécène[40] de quelques humanistes dont il recherchait la compagnie, et il avait voulu constituer une bibliothèque. De cette dernière nous connaissons et l'importance du fonds qu'elle contenait et son implantation (très révélatrice de son mode de fonctionnement[41]). Après la destitution du seigneur, on retrouva « dans le bureau [...] qui se trouvait après la première et la seconde chambre du nouveau palais », quatre-vingt-sept manuscrits contenus dans des armoires (*uscioli*) , et non des coffres[42]. Ils allaient des classiques latins aux grands textes italiens (y compris Pétrarque), des traités juridiques à ceux d'astrologie et aux prophéties[43]. De nombreux titres de cette bibliothèque et même ceux d'œuvres assez rares, se retrouvent dans les registres de Michele. D'ailleurs, nous avons vu que ce dernier cherchait à récupérer les livres qui avaient appartenu à Paolo, dans un effort qui tendait à sauver les symboles de la puissance de sa famille dont le premier était le palais dans le quartier de San Simo e Giuda.

Ne poussons pas plus avant notre raisonnement : bornons-nous à constater que certaines spécificités de la culture de Michele peuvent s'expliquer par le climat intellectuel qui régnait dans les milieux de cour où il avait été formé, et que certains des manuscrits qui apparaissent dans ses registres, pouvaient provenir de la bibliothèque de Paolo. Si justement Michele se montrait aussi généreux envers ses concitoyens, en leur prêtant gratuitement des livres, c'était peut-être pour se faire pardonner son adhésion au régime seigneurial qui lui avait valu autrefois la prison et l'exil, et qui – à la différence d'autres membres de sa famille – l'avait tenu constamment à l'écart des charges publiques, jusqu'à un an avant sa mort, quand pour la première et dernière fois il réussit à se faire élire au Collège des Anciens[44].

Traduit de l'italien par Silvano Serventi

quois se rappelaient de sa seigneurie comme d'une période de grande gloire militaire pour leur ville.

40. R. Archivio di Stato di Lucca, *Regesti*, vol. III, p. 2. *Carteggio di Paolo Guinigi*, édité par L. FUMI et E. LAZZARESCHI, Lucques, 1925, particulièrement p. XVIII-XX. Parmi ces hommes de lettres réunis autour du seigneur, on peut rappeler Domenico Totti, Antonio de Capannori, Giovanni Turchi, Agostino Gherardi, et surtout Guido Manfredi, chancelier et secrétaire de la Seigneurie, qui était en correspondance avec les humanistes les plus en vue de son époque, comme Coluccio Salutati et Francesco Barbaro.

41. A. PETRUCCI : *Le Biblioteche...*, *op. cit.*, p. 540-543 et en particulier la page 541.

42. « *In studio [...] post primam et secundam cameras Palatii Novi* » (dans la résidence que Paolo s'était fait construire hors de l'enceinte du XIIIe siècle, près de l'église San Francesco).

43. L'inventaire a été publié dans S. BONGI : *Di Paolo Guinigi e delle sue ricchezze*, Lucques, 1871.

44. Dans le bimestre mars-avril 1460. Pour donner un exemple, Pietro Guinigi accéda au Collège des Anciens dès 1438 et assuma cette charge neuf fois au cours des années; le frère de Michele, Girolamo, y fut également nommé neuf fois, plus une fois à la charge de gonfalonier.

Dinora CORSI

« LES SECRÉS DES DAMES » : TRADITION, TRADUCTIONS

L'évolution politique de l'Occident pendant le haut Moyen Âge est bien connu, comme aussi son repli culturel quand les liens et les échanges avec le monde gréco-byzantin se furent raréfiés. Au XIIe siècle le savoir occidental puisait encore dans la *Historia naturalis* de Pline et s'était arrêté aux *Ethymologiæ* d'Isidore de Séville. L'Occident avait perdu, dans l'épuisement de son propre souffle culturel, le patrimoine construit par la science grecque. La culture médicale connut le même inéluctable ralentissement et resta bloquée pendant des siècles à l'ombre des écoles monastiques où les connaissances en gynécologie et en obstétrique cessèrent d'évoluer. Ce n'est sans doute pas un hasard si, pendant tout le haut Moyen Âge et jusqu'à la fin du XIe siècle, l'Occident n'a connu qu'un seul traité de gynéco-pathologie[1].

Cette situation est remise en cause et inversée lorsque la médecine sort du monastère et que le monde moyen-oriental se rapproche à nouveau de l'Europe. Ces deux phénomènes sont, pour ce qui est de la médecine, étroitement liés; quand en effet les écoles ecclésiastiques tendent à perdre leur hégémonie et que la médecine revient, quoique très lentement, vers le monde des laïcs, une ouverture est créée sur le versant non chrétien de cette science.

À la différence du monde chrétien, le monde grec avait vécu sans complexes la recherche médicale sur le corps féminin; il est vrai qu'il en avait pénalisé la structure physiologique, réduite en *mas occasionatus*, et il avait sanctionné son rôle passif dans les phénomènes complexes de la conception, en réservant à l'homme la *vis* formative. Mais il n'avait pas pour autant négligé de l'étudier, pour tenter d'en pénétrer les mystères, et aussi pour le soigner et l'aider dans les moments parfois difficiles de la grossesse et de l'accouchement.

Soranus d'Éphèse, en particulier, s'intéressa à la gynécologie et à l'obstétrique au point d'en être considéré comme l'initiateur. Il vécut et travailla à Rome, mais était de culture grecque et écrivit en grec sa

1. Il s'agit de la *Gynaecia* de MUSCIO écrite au VIe siècle.

Gynaikeìa, qu'il semble même avoir complété par des figures, destinées à rendre le texte plus compréhensible.

Après lui, bon nombre de médecins illustres, Oribasse de Pergame, Aetius d'Amida, Alexandre de Tralles, Paul d'Égine, qui ont vécu entre les IVe et VIe siècles, se sont intéressés à et ont écrit sur la médecine féminine. Leurs œuvres, celles qui nous sont parvenues, montrent que les théories d'Hippocrate et les enseignements de Soranus ne furent pas abandonnés.

C'est aussi dans ce milieu culturel gréco-byzantin qu'une femme, Metrodora, écrit au VIe siècle un traité sur les maladies féminines[2]. L'œuvre a des bases scientifiques plutôt limitées et elle fait peu de place à l'accouchement, comme du reste à toute intervention directe et « manuelle » sur le corps de la femme. Le traité s'apparente plutôt à un livre de recettes, contenant des remèdes contre les pathologies gynécologiques et les maladies en général; on y trouve aussi des éléments de cosmétologie, des recettes abortives ou des modes d'intervention contre la frigidité et l'impuissance. En définitive, on peut considérer ce traité comme un abrégé de prescriptions et de remèdes et il est peut-être le précurseur de ces recueils de prescriptions pratiques répandus dans le monde byzantin, les *efodi*, qui étaient destinés aux médecins voyageurs et qui jouirent plus tard d'une grande faveur dans le monde arabe[3].

L'Occident éprouva des difficultés à suivre les *Gynaecia* orientales et, quand il y réussit, ce fut avec des hommes qui appartenaient certes à l'Empire romain, mais non pas à la culture occidentale. Vindicien l'Africain (Vindicianus Afer), Théodore Priscien, Cælius Aurelianus écrivirent des œuvres obstétrico-gynécologiques en latin, mais ils s'inspiraient toujours des maîtres grecs, quand ils ne se contentaient pas simplement de les traduire[4].

2. Nous ne savons rien d'elle, ni de sa profession, hormis le peu qu'il est possible de tirer de son texte. Elle était certainement païenne, probablement grecque – des noms de lieux et de villes grecs reviennent très souvent dans son texte – peut-être était-elle sage-femme. Sa formation culturelle est mal connue, mais elle connaissait les œuvres obstétriques de l'école d'Hippocrate avec lesquelles elle a des points communs, par exemple dans l'utilisation des remèdes pour guérir les maladies, dans l'usage des substances thérapeutiques minérales et végétales d'origine grecque et égyptienne, et dans les nombreuses prescriptions de pessaires. Les maîtres de la médecine gréco-romaine dont elle semble tirer ses connaissances sont Théodore Priscien surtout, puis Galien, Andromaque, Démocrite, Alexandre de Tralles. Il reste, à ce jour, un seul manuscrit du texte de Metrodora, qui se trouve à la Bibliothèque Laurencienne de Florence. Il a été édité et traduit par Giorgio DEL GUERRA sous le titre *Il libro di Metrodora sulle malattie delle donne e il ricettario di cosmetica e terapia*, Milan, 1953. Nous renvoyons à l'introduction de Del Guerra pour d'autres renseignements sur Metrodora et sur la médecine byzantine.

3. *Ibid.*, p. 33-34.

4. Il semble que la *Gynaecia* de Cælius Aurelianus ne soit en réalité qu'une traduction en latin de Soranus d'Éphèse, voir CÆLIUS AURELIANUS, *Gynaecia. Fragments of a Latin Version of Sorano's Gynaecia from a Thirteenth-Century Manuscript*, édité par Myriam F. DRABKIN et Israël E. DRABKIN, dans « Supplements to the Bulletin of the History of Medecine », n° 13, Baltimore 1951.

Au stade actuel des recherches, le seul traité obstétrico-gynécologique qui ait circulé durant tout le haut Moyen Âge est encore un texte abrégé et traduit d'après l'œuvre de Soranus d'Éphèse : il s'agit de la *Gynaecia* de Muscio, un auteur d'origine probablement africaine, peut-être de la Numidie[5]. L'œuvre est destinée aux femmes et a un caractère volontairement pédagogique. Muscio affirme en fait avoir voulu :

> Que le discours soit beaucoup plus simple, et pour pouvoir parler d'une façon plus naturelle, j'ai eu recours à des mots adaptés aux femmes, c'est aussi pour que les sages-femmes, même analphabètes, puissent facilement comprendre le livre, quand il leur est lu à voix haute [...]. Si les maladies des femmes nécessitent bien souvent la présence de la sage-femme, nous n'en avons pourtant trouvé aucune qui soit assez savante pour comprendre la langue grecque, mais si elles avaient pu disposer de toutes les œuvres de *Gynaecia* en traduction latine elles auraient pu en tirer tous les enseignements[6].

Ces quelques lignes confirment que l'Occident du haut Moyen Âge n'avait produit aucune œuvre obstétrico-gynécologique et n'en possédait même pas en traduction; elles donnent aussi l'idée du bas niveau culturel des sages-femmes et de l'insuffisance de leur préparation, car les moyens qui auraient été nécessaires pour améliorer la qualité de leurs connaissances techniques, leurs prestations et leurs services d'assistance, étaient venus à manquer.

Muscio écrivait au VIe siècle, et il fallut attendre cinq cents ans pour qu'une femme, de l'école salernitaine, s'intéresse à, et écrive sur, la gynécologie et l'obstétrique. Peut-être la tradition médicale grecque avait-elle subsisté en Italie méridionale où Cassiodore, au VIe siècle, avait constitué sa grande bibliothèque médicale et où des manuscrits bénéventins du Xe siècle témoignent d'une fervente activité de traduction en latin des textes médicaux grecs[7] : une tradition sans doute un peu fragile

5. Excepté son pays d'origine, nous ne savons rien de Muscio; son œuvre, que lui-même dit avoir traduite en latin, « en reprenant une grande partie des trente livres de Soranus dans leur plein sens », est construite en forme de demandes et réponses, afin de la simplifier et de la rendre plus brève et vivante. C'est la femme qui inspire toute l'œuvre, la femme malade, enceinte, en couches, dans son besoin d'aide, de compréhension et d'assistance, et elle est considérée et assistée avec la plus grande attention et délicatesse, jusqu'au respect profond de ses sentiments les plus intimes. C'est à une autre femme, la sage-femme, que Muscio confie le devoir essentiel d'assistance; c'est à elle que l'auteur adresse ses enseignements et conseils, dans le désir presque paternel qu'elle s'instruise et s'améliore. Voir *La Gynaecia di Muscione : manuale per le ostetriche e le mamme del VI secolo d.c.*, introduzione e traduzione di R. RADICCHI, Pise, 1965.

6. *Ibid.*, p. 37 et 39.

7. C. H. HASKINS : *La Rinascita del XII secolo*, traduction italienne de *The Renaissance of the 12th Century*, Cleveland and New York; Bologne, 1972, p. 272.

mais qui peut expliquer la floraison de la grande école de médecine de Salerne.

Et c'est justement en raison de la présence de la médecine grecque en Occident que nous trouvons le *De passionibus mulierum* de Trotula. L'œuvre, née à l'ombre de l'école de Salerne au XI[e] siècle, eut une très vaste diffusion comme en témoigne, jusqu'en 1400, une longue liste de manuscrits ; l'œuvre fut recopiée, traduite en langue vulgaire et même imprimée au XVI[e] siècle[8]. La tradition obstétrico-gynécologique à laquelle se réfère le traité est celle d'Hippocrate et de Galien avec, selon certains chercheurs, quelques éléments de la médecine arabe. Cela n'a rien d'étonnant puisque Constantin l'Africain, qui avait marqué d'une profonde empreinte l'école de Salerne, avait vécu dans l'Afrique islamisée.

Avec les Arabes nous touchons un autre grand pôle de la médecine moyen-orientale, où l'étude de l'obstétrique et de la gynécologie connut une période particulièremnet faste. On retrouve ici les grands maîtres de la médecine gréco-romaine, Hippocrate, Galien, Soranus, mais aussi Aetius d'Amida et Paul d'Égine dont les Arabes connaissaient bien les œuvres qu'ils traduisirent dans leur propre langue[9]. La ligne de leur science gynécologique est donc la ligne classique, à laquelle a été unie la ligne byzantine et de cela ils ne s'écartèrent pratiquement pas, même si la présence dans leurs rangs de figures de premier plan comme Mésué l'Ancien, Sérapion, Rhazès (al Rhazi), Haly Abbas (Ali Ben el Abbas) n'est certainement pas passée sans laisser de traces. Cependant l'obstétrique et la gynécologie se fondèrent surtout sur les personnalités scientifiques d'Avicenne et d'Albucasis pour arriver à une clarification dans certains secteurs et à la mise au point de nouvelles techniques d'intervention, avec l'aide d'une riche instrumentation[10].

L'assimilation de la médecine – et de la cuture – grecque de la part des Arabes fut profitable à l'Occident, puisque c'est justement par leur intermédiaire que furent réintroduites en Europe les œuvres d'Aristote, Hippocrate, Galien, Oribase, Alexandre de Tralles, Paul d'Égine, pour ne nommer que ceux qui touchent de plus près à notre recherche. Mais c'est aussi grâce à ces œuvres que la chrétienté fut mise en contact avec la culture des païens et des infidèles – ainsi l'étude de la médecine ne signifiait pas seulement acquérir des notions aux niveaux anatomique et thérapeutique, mais elle mettait aussi la chrétienté en contact direct

8. La version du *De passionibus mulierum* qui est parvenue jusqu'à nous par l'intermédiaire d'une imposante tradition manuscrite est une adaptation tardive, peut-être du XIII[e] siècle, du texte de Trotula. Les traductions en langue vulgaire de cette œuvre sont, elles aussi, intéressantes. Les versions françaises et allemandes étaient déja connues, on connaît aussi une version italienne très ancienne (dont nous parlerons plus loin) ; récemment a été découverte une traduction anglaise : *Medieval Woman's Guide to Health. The First English Gynecological Handbook*, Introduction and Modern English Translation by Beryl ROWLAND, Kent, Ohio, 1981.

9. M. G. NARDI : *Il pensiero ginecologico nei secoli*, Milan, 1974, p. 101.

10. M. MEYERHOF, D. JOANNIDES : *La Gynécologie et l'obstétrique chez Avicenne*, Le Caire, 1958.

avec la philosophie et la physique aristotéliciennes, dont le souffle avait été enrichi par les démarches spéculatives des Arabes. Cette « greffe » fut considérée comme dangereuse pour le christianisme, comme le démontrent les condamnations et les prohibitions qui visaient à interdire l'étude et à arrêter la diffusion du *corpus* aristotélicien. Il est certain que le goût de la recherche libre et la reconnaissance de la valeur de la raison – seule en mesure de garantir l'accès à la vérité – qui se greffaient sur le patrimoine culturel du monde chrétien, créaient l'inquiètude chez les plus fidèles gardiens de la tradition, qui craignaient de voir cette démarche intellectuelle compromettre à la fin l'orthodoxie de la foi[11].

La tentative d'élaborer des éditions expurgées de l'œuvre d'Aristote n'avait servi à rien; il était nécessaire, pour défendre et restaurer la prééminence intellectuelle de l'orthodoxie, de la « christianiser ». Cette tâche fut prise en main – et avec plus d'efficacité que n'auraient pu le faire les interdictions pontificales ou les « purges » des théologiens séculiers – par les maîtres dominicains. En premier lieu Albert le Grand et Thomas d'Aquin.

C'est dans ce milieu culturel, où s'effectuait la « christianisation » d'Aristote, où l'on interprétait ses œuvres scientifiques et où l'on discutait *naturaliter de naturalibus*, que fut élaboré – peut-être entre 1210 et 1220 – l'autre grand traité obstétrico-gynécologique du Moyen Âge, le *De secretis mulierum* qu'on a attribué pendant longtemps à Albert le Grand lui-même. Ce texte, interpolé, traduit en différentes langues vulgaires, eut une extraordinaire diffusion, comme en témoigne le grand nombre de manuscrits et d'éditions imprimées qui se succédèrent presque jusqu'à la fin du XIXe siècle, malgré une mise à l'index en 1603. Parmi les multiples transformations dont il a été l'objet au cours des siècles, une des plus importantes est l'insertion des conseils de Muscio destinés aux sages-femmes et des conseils pour les soins à l'enfant, qui témoignent du changement de destinataire de ce texte, devenu avec le temps une sorte d'ouvrage de vulgarisation.

Le *De secretis* revêt pour nous un intérêt particulier puisqu'on y trouve les sources et les traits caractéristiques de la « philosophie » obtétrico-gynécologique du XIIIe siècle. On y parle de la génération et de la conception, du développement de l'embryon, suivant les canons de la doctrine aristotélicienne, mais l'auteur ne cache pas qu'il s'est aussi inspiré d'Avicenne et d'Albert le Grand ; le texte s'arrête longuement sur les influences des astres dans la formation et le développement du fœtus,

11. Les risques, en effet, étaient réels; pour le comprendre il suffit de parcourir l'œuvre d'Adélard de Bath, un des nombreux anglais qui, au XIIe siècle, se sont signalés par leurs intérêts scientifiques et par leur connaissance des textes arabes. Dans son œuvre, *Questiones naturales*, il dit : « Les maîtres arabes m'ont appris une chose, c'est à me laisser guider par la raison, tandis que toi tu es ébloui par l'apparence de l'autorité et guidé par d'autres brides (qui ne sont pas celle de la raison). Car, en réalité, à quoi sert l'autorité si ce n'est de bride ? », d'après N. DANIEL : *Gli arabi e l'Europa nel medioevo*, traduction italienne de *The Arabs and Medieval Europe*, London, 1979; Bologne, 1981, p. 403.

et il conclut rapidement avec les « signes » de la grossesse, le sexe de l'enfant à naître, la chasteté, l'hystérie. Un des aspects caractéristiques du traité, et qui apparaît pour la première fois dans la littérature obstétrico-gynécologique médiévale[12], est l'espace considérable réservé à l'astrologie et à la grande influence qu'elle exerce sur la vie des hommes. L'auteur précise bien que « toutes les planètes et les autres parties de la sphère céleste influent par une vertu divine », mais aussi que « toutes les choses terrestres sont gouvernées par les choses supérieures et célestes[13] ».

Le *De secretis mulierum* semble avoir été écrit aussi pour mettre de l'ordre dans les questions qui regardent la femme, un ordre qui pourtant s'occupe peu du corps, de ses pathologies et de ses souffrances, mais qui se place plutôt dans l'optique cultivée de la philosophie et de l'astrologie, et aussi, mais plus rarement, de la médecine. « Un prêtre demanda à maître Albert de lui écrire un livre sur les secrets des femmes[14] », peut-on lire dans le prologue, et l'œuvre sera écrite dans un « style philosophique et en partie médical ». Est-ce donc une œuvre destinée aux clercs? Un autre passage du traité semble le confirmer : « Le sujet de ce livre regarde la connaissance des parties secrètes des femmes pour que, en cas de maladie, on puisse leur procurer des remèdes propres à les guérir et pour qu'en les confessant on puisse leur donner des pénitences proportionnées aux péchés qu'elles commettent ». L'auteur écrit aussi pour avertir du danger que représentent les femmes, et des malices dont elles usent quand elles se livrent aux pratiques abortives ou réussissent à feindre une virginité perdue[15]. L'auteur veut faire connaître « quelques secrètes choses regardant les femmes » car, tout en n'ayant aucune connaissance scientifique de l'influence exercée par la lune dans ses diverses phases, elles « en connaissent, mes frères, les effets et s'en servent pour faire beaucoup de mal quand elles ont affaire aux hommes. J'en dirais quelque chose si cela m'était permis, mais comme je crains Dieu, mon créateur, je n'en parlerai point à présent ».

Non seulement l'auteur se tait « par crainte de Dieu », mais il demande à ses propres lecteurs de garder le secret, un secret teinté de l'indéfinissable saveur de l'interdit : comme le texte parle de la génération et de son rapport avec la conception, il devient difficile d'occulter le rapport sexuel et le corps de la femme, même si la culture du temps

12. L'influence des astres sur la grossesse avait déja été prise en considération par Constantin l'Africain dans son *De humana natura*, mais non pas autant que dans ce traité.

13. À ce point, l'auteur anonyme éprouve la nécessité de s'arrêter et d'expliquer clairement son interprétation pour prévenir l'accusation éventuelle d'« obscurcir la foi ». Voir ALBERTUS MAGNUS, *De secretis mulierum cum commento*, Venetiis, 1508, (les pages ne sont pas numérotées).

14. « *Fuit quidam sacerdos qui rogavit dominum Albertum ut sibi scriberet librum de secretis mulierum* ».

15. Dans ce cas il est conseillé de recourir aux urines; claires et brillantes sont celles des vierges, claires et lourdes sont celles qui « indiquent un tempérament sujet aux plaisirs de l'amour », *ibidem*.

les avaient chargés de tant de valeurs négatives. De là l'appel au secret, comme aussi sans doute le titre sous lequel l'œuvre fut connue dès le début : *De secretis mulierum.*

Ce traité marque une étape fondamentale dans la littérature obstétrico-gynécologique du bas Moyen Âge; tandis qu'il confirme le renouveau de l'intérêt pour l'obstétrique que la culture grecque retrouvée avait éveillé en Occident, en même temps il conditionne fortement la nature et les limites de cet intérêt, en portant toute l'attention, selon les critères de la « christianisation » d'Aristote, à la *philosophia naturalis*, à la biologie, à l'embryologie, aux processus de la génération. D'un côté il témoigne de l'ouverture culturelle qui se produisait alors en Occident, de l'autre il définit scrupuleusement, presque au niveau doctrinal, les espaces concédés à cette ouverture, en fournissant une méthode précise d'enquête et de raisonnement, et il va presque jusqu'à avertir de ne pas aller chercher là ce qui ne devait pas y être.

Cette partie, la plus importante de l'œuvre et que nous pouvons, comme son auteur, définir « philosophique », est suivi d'une autre, moins spéculative et plus liée aux aspects pratiques de la médecine. Avec le temps ces deux parties suivront des destinées diverses et seront à l'origine de deux types de littérature différents : la première revivra dans les œuvres des philosophes, des hommes de culture et des hommes d'église. Mais nous ne suivrons pas cette voie, qui nous porterait au-delà des limites de ce travail.

La deuxième partie, plus spécifiquement médicale, allégée en large mesure de son bagage « philosophique », sera manipulée par des auteurs anonymes, sera traduite, simplifiée et enflée de conseils pratiques et de superstitions; elle deviendra en fin de compte un manuel de vulgarisation et de référence pour tous ceux qui, sans grande formation scientifique, étaient appelés à intervenir dans les domaines de l'obstétrique et des pathologies féminines. Une fois de plus les *auctores* seront cités comme *auctoritas*, mais noyés dans un fatras d'informations, de compétences et de notions hétérogènes, allant des connaissances astrologiques, magiques et superstitieuses, aux connaissances médicales au sens large, qui comprennent de vagues notions de physiologie et de pathologie et divers remèdes thérapeutiques.

Ceci adviendra à la fin du Moyen Âge, quand la tendance à la vulgarisation s'efforcera de rendre lisibles et compréhensibles les œuvres considérées comme d'importants guides de vie et de comportement. Mais ce n'est pas tout : on observe aussi une volonté d'éduquer tout en informant et ce n'est pas un hasard si dans le même temps apparaissent les directeurs de conscience, avec leurs traités pour l'éducation des laïcs à la vie chrétienne. À cette époque aussi sont écrits des traités sur la famille, sur l'éducation des femmes, sont composés des *Regimina sanitatis* mais aussi des traités de commerce (*Pratica della mercatura*).

Dans ce vaste circuit culturel de diffusion et d'information, les *Secreta mulierum* jouent aussi leur rôle; d'abord par les traductions en langue vulgaire qui ont été le symbole de la culture obstétrico-gynéco-

logique médiévale, ensuite par la rédaction de nouveaux traités que les auteurs, désormais sortis de l'anonymat, dédiaient et destinaient directement aux femmes. C'est le cas, par exemple, de Michel Savonarole qui écrit vers le milieu du XV[e] siècle un traité en langue vulgaire et le dédie aux femmes de Ferrare : « Mes dames, j'ai voulu faire comme un testament, par lequel j'ai voulu, mes filles, vous léguer mon héritage, et puisque vous ne possédez pas la langue littéraire, il m'était nécessaire de l'écrire en langue vulgaire, sans égards à l'honneur et à la gloire[16] ». D'autres après lui, au cours des siècles, travaillèrent dans ce sens : il suffit de citer en exemple la grande œuvre obstétrico-gynécologique d'Ambroise Paré, celle de E. Roesslin et *La Commare o riccoglitrice* de Scipion Mercuri[17].

Mais laissons de côté ces nouveaux horizons des *Secreta mulierum* et retournons aux versions en langue vulgaire de la fin du Moyen Âge. Nous parlerons ici de certaines d'entre elles qui concernent une région précise, la Toscane du bas Moyen Âge. À la Toscane, en effet, et plus précisément à Florence, appartient une version de l'œuvre de Trotula du XIV[e] siècle — *Il libro delle segrete cose delle donne* — édité comme « *scrittura del buon secolo della lingua* » et utilisé comme référence linguistique par les compilateurs du *Vocabulario della Crusca*[18]. L'auteur écrivait dans la meilleure langue florentine du XIV[e] siècle et devait donc avoir un bon niveau culturel. Comme tous les traducteurs, il intervient librement dans le texte, traitant et distribuant la matière selon un plan différent de celui de Trotula. La partie théorique est traitée plus rapi-

16. « Done mie ho voluto fare come uno testamento, nel qual vui, fiole mie, ho voluto herede lassiare e non havendo vui il litteral sermone, cussí stato mi è necessario quello in volgare scrivere, non riguardendo ad honore e gloria ». Voir Michel SAVONAROLE : *Ad mulieres ferrarienses de regimine pregnantium et noviter natorum usque ad septennium Michaelis Savonarolle Patavi liber incipit feliciter*, Milan, 1952. L'édition est de Luigi BELLONI, dont on peut consulter l'introduction (p. V-XXXV) pour la notice biographique et les écrits de Savonarole. Malgré le titre latin, Savonarole écrivit cette œuvre en langue vulgaire vers 1460; ses sources sont Aristote et Galien, mais surtout Avicenne, comme il le dit lui-même dans la dédicace de son œuvre médicale la plus importante, *Practica maior* : « *Sed prius scito, quod quae in hoc volumine a me congregata sunt, ex dictu mei Avicennae aliorumque plurium fidedignorum codicibus excerpsi* ».

17. L'œuvre, qui jusqu'au début du XX[e] siècle fut considérée comme la première écrite en langue vulgaire sur le sujet, avait été publiée à Venise en 1596. Elle tenait cette réputation de primauté dans la littérature en langue vulgaire du même MERCURI qui, dans un passage de son livre, affirmait : « Non ho creduto alcuno che in volgare habbia fatto opra di questa sorte ». En réalité, *La Commare* avait été précédée, comme nous l'avons vu, par le traité de Michel SAVONAROLE et ensuite par celui de Giovanni MARINELLO, *Le Medicine pertinenti alle infermità delle donne, divise in tre libri*, Venise, 1563. *La Commare* remporta en tout cas un grand succès, connut une quinzaine d'éditions et devint un texte fondamental pour les sages-femmes, et sans doute pour d'autres. Elle ne céda sa place qu'au XVIII[e] siècle à *La comare levatrice istruita nel suo ufizio secondo le regole più certe e gli ammaestramenti più moderni*, de Sebastiano MELLI, publié à Venise en 1721.

18. *Il Libro delle segrete cose delle donne*, édité par G. MANUZZI, Florence 1863. L'éditeur s'intéressa à ce texte en tant que « scrittura del buon secolo della lingua » et il ne se rendit pas compte — peut-être parce que le sujet ne l'intéressait pas — qu'il avait devant lui la première adaptation de Trotula en langue vulgaire.

dement, la description des pathologies est rare et l'exposé de croyances magiques est fréquent. Mais ce qui distingue ce texte de son modèle, ce sont les citations ; les sources principales de Trotula étaient sans aucun doute Hippocrate et Galien, et le traducteur-adaptateur se réfère lui aussi à ces deux grands de la médecine classique, mais il cite plus souvent Avicenne, dont manifestement il connaît très bien l'œuvre.

La présence du *Libro delle segrete cose delle donne* dans la Florence du XIVe siècle ne surprend pas, d'abord pour les raisons culturelles d'ordre général que j'ai déja évoquées, ensuite parce qu'il existait déjà dans la ville une tradition médicale d'un bon niveau. En effet, même si le *Studium generale* naquit très tard à Florence (le 14 mai 1321, les conseils de la commune donnèrent mission aux prieurs de recruter des docteurs en droit canonique et civil, en médecine et en d'autres sciences), Florence était la patrie de Dino et Tommaso del Garbo et de Torrigiano des Torrigiani, tous les trois maîtres de médecine à Bologne et élèves d'un autre florentin, Taddeo des Alderotti, lui aussi maître de médecine à l'Université de Bologne. Il semble bien que Florence ait reçu aussi l'enseignement médical de l'astrologue Cecco d'Ascoli, condamné ensuite au bûcher, en 1327, pour ses doctrines contestées[19].

Deux siècles plus tard, un homme connu seulement comme « fra Andrea Seniore de Florentia[20] », mû de compassion pour les « infermitadi » des femmes, se déclare prêt à écrire un traité obstétrico-gynécologique ; il espère trouver « les explications et les remèdes à toutes leurs maladies en suivant les enseignements d'Hippocrate et de Galien[21] ». En réalité cet inconnu, frère Andréa, se contente de recopier la version vulgaire du XIVe siècle du traité de Trotula en y apportant quelques modifications d'ordre lexical et en s'efforçant tout au plus à une plus grande concision.

La tradition obstétrico-gynécologique en Toscane ne se limite pas, avec l'œuvre de Trotula, au filon scientifique de l'école de Salerne ; elle a connu aussi les épigones du *De secretis mulierum.* Un *codex* manuscrit de la Biblioteca Nazionale de Florence contient un traité en langue vulgaire intitulé *Quui apresso sono iscritti i segreti delle femmine traslatato di latino in volgare. Et sono vietati per la Sancta Madre Ecclesia che non si lascino leggiere a omgni maniera di giente.* Ce traité, dont l'auteur est anonyme et la date de rédaction incertaine, nous réserve une surprise intéressante : il est la fidèle traduction en toscan d'un traité

19. Voir E. COTTURRI : *La Medicina a Firenze nel Quattrocento e i suoi riflessi nelle altre città della Toscana settentrionale,* dans *Egemonia fiorentina ed autonomie locali nella Toscana nord-occidentale del primo Rinascimento : vita, arte, cultura,* Atti del VII Convegno internazionale di studi, Pistoia, 18-25 sept. 1975, Pistoia, 1978, p. 427-428.

20. *La Ginecologia di fra Andrea Seniore da Firenze,* édité par G. ARRIGHI et G. CATUREGLI, Lucques, 1963. L'attribution du traité à Andrea SENIORE est plutôt discutable (cf. *ibid.*, p. 6). Les éditeurs n'ont pas remarqué, entre autres, que ce texte était identique à *Il Libro delle segrete cose delle donne.*

21. *Ibid.*, p. 8 : « *Le ragioni e le cure a tucte queste loro malatie seccondo che si tracta nel libri di Ipocrate et di Galieno* ».

anonyme français du XV[e] siècle, *Ce sont les secres des dames deffendus à révéler*[22]. L'œuvre appartient à ce cycle de traductions-adaptations du *De secretis mulierum* dont nous avons déjà parlé. Il n'est pas possible de préciser la région de France où l'œuvre est née, ni le milieu culturel qui l'a produite, car son lexique ne comporte pas de connotations dialectales particulières et sa langue est un français littéraire usuel[23]. Le ton est bien loin de la *philosophia naturalis* et le langage loin de l'académie, l'esprit et les intentions ne sont pas ceux du *De secretis*, pas plus que la qualité ni la quantité des matières qui y sont traitées. Les *auctores* auxquels le manuel semble emprunter son savoir sont plus nombreux ; à côté d'Aristote, Avicenne et Albert, apparaissent Hippocrate, Galien, Pline, Alexandre de Tralles, Mésué l'Ancien, ainsi qu'une petite foule d'auteurs mineurs, dont certains nous sont inconnus[24].

C'est donc un abrégé fondé sur les *auctoritates* qu'offrait la culture du temps, mais en même temps il suivait la voie tracée depuis deux siècles par le *De secretis mulierum*, bien qu'il en ait perdu les pages les plus raffinées sur la génération et sur l'astrologie, alors qu'émergent çà et là, avec une certaine insistance, des croyances magiques et superstitieuses ? L'auteur, qui n'est donc pas un *phisicus*, emprunte son sujet à « un livre qui nous parle des secrets des femmes[25] ». Il s'est mis à écrire, dit-il – et bien qu'il n'y ait pas été tellement habitué – pour l'amour d'une femme. S'il met une certaine coquetterie à se faire passer pour semi-analphabète, l'auteur n'est pourtant pas ignorant en matière d'obstétrique et de gynécologie, car il possède des connaissances théoriques générales et, plus encore, une expérience pratique ; son intervention sur l'accouchement et ses difficultés est assez développée, riche en avertissements et conseils, toujours attentive aux problèmes posés par une pratique quotidienne de la douleur et de la maladie.

Il est difficile de dire par quels chemins l'œuvre est arrivée jusqu'en Toscane ; une recherche linguistique plus approfondie donnerait peut-être de meilleures indications sur son traducteur, son niveau culturel et

22. *Ce sont les secrés des Dames deffendus à révéler. Publiés pour la première fois d'après des manuscrits du XV[e] siècle*, par les docteurs Al. C. et Ch.-Ed. C., Paris, 1880. L'éditeur situe sans hésitation la rédaction française entre « deux dates certaines », 1418 et 1453 (*ibid.*, p. XXV), en se basant sur le fait que le manuscrit qu'il a choisi pour son édition cite Valescus de Tarenta médecin de Montpellier (*ibid.*, p. XXIII-XXIV). Ce critère de datation serait à revoir puisque d'autres manuscrits, dans ce même passage du texte, citent *Maistre Albert* (la traduction italienne désigne Galien). Il faudrait donc reconsidérer cette proposition de datation à l'aide d'une étude plus apprônfondie des autres manuscrits existants : dans cette direction il peut être utile de savoir que le *codex* de Florence qui contient sa traduction remonte au début du XV[e] siècle.

23. Je dois ces précisions linguistiques à Bernard CERQUIGLINI, que j'ai le plaisir de remercier ici.

24. Plusieurs de ces *auctores* nous sont inconnus, toutefois il n'est pas exclu que le traducteur anonyme, ou les copistes, aient corrompu l'orthographe des noms au point de les rendre incompréhensibles. Quelques exemples : Solio est-il Solino ? Vincinale est-il Vindiciano ? et Pulino est-il Plinio ou Paolo (d'Égine) ?

25. « Uno libro il quale ci divisa i segreti delle femine ».

sa ville d'origine. D'autre part, les liens économiques et culturels qui existaient entre Florence, la Toscane et la France sont bien connus et nous n'y insisterons pas davantage. Dans notre perspective, il suffit de rappeler le *Régime du corps* d'Aldebrandin de Sienne, écrit en français et traduit par Zucchero Bencivenni. La « via francigena » était une route très fréquentée et *Les Secrés des dames* sont peut-être aussi passés par là. Le fait que, au stade actuel des recherches, le manuscrit de Florence soit le seul exemplaire connu du traité n'enlève rien à l'importance de son existence dans l'aire Toscane, où il témoigne certainement de la présence de cette littérature dans la continuité culturelle et révèle peut-être un intérêt particulier pour le sujet, bien au-delà des chemins qui l'ont conduit en Toscane et des motifs qui ont porté à le traduire.

Nous n'avons pas choisi au hasard ces traductions en toscan ; au-delà des circonstances qui nous ont permis de les retrouver, elles présentent un intérêt tout particulier car elles sont, au stade actuel des recherches, les seules adaptations en langue vulgaire de ce type de littérature qui soient repérables en Italie à la fin du Moyen Âge. N'est-il pas tentant d'établir une correspondance entre cette observation et le constat par ailleurs confirmé de la place croissante que le « volgare toscano » tendait à prendre dans l'économie de la langue italienne ?

Traduit de l'italien par
Lada Hordynsky-Caillat et Odile Redon

Bruno LAURIOUX

ENTRE SAVOIR ET PRATIQUES : LE LIVRE DE CUISINE À LA FIN DU MOYEN ÂGE

Le livre de cuisine n'est pas un livre ordinaire : support de nos rêves et de nos désirs gastronomiques, il débouche aussi directement sur des usages concrets. Dès la fin du Moyen Âge, il occupe cette place de carrefour, entre les pratiques et le savoir, entre l'oral, par lequel bien souvent les recettes se transmettent, et l'écrit, qui en altère la forme.

De la production des XIVe et XVe siècles il ne nous reste qu'une partie, sans doute fort réduite[1]. Les manuscrits conservés sont cependant assez nombreux pour qu'on puisse en envisager une approche quantitative[2].

C'est au nouvel appétit d'un large public pour le livre de cuisine, que l'on doit la renaissance à la fin du Moyen Âge d'une littérature pratiquement abandonnée durant un millénaire[3]. Les cuisiniers, techniciens promus au rang d'auteurs, s'adaptent tant bien que mal à cette nouvelle attente. Mais recopiés et triturés, afin d'en plier la matière aux besoins des consommateurs, les textes culinaires médiévaux ont en fait des fonctions diversifiées et donnent à manger aux yeux autant qu'à l'estomac[4].

Offre et demande

L'augmentation de la demande en livres de cuisine à la fin du Moyen Âge se lit d'abord dans la multiplication des copies (fig. 1). La

1. On recense actuellement une centaine de manuscrits médiévaux comportant des recettes de cuisine. Un fichier informatisé est en cours dans le cadre de l'enquête sur « les traités culinaires anciens » (EHESS, Paris, sous la direction de J.-L. Flandrin.)

2. Déjà esquissée dans B. LAURIOUX : « Les premiers livres de cuisine », *L'Histoire*, n° 85, 1986.

3. Le livre d'Apicius, encore copié au IXe siècle, l'était seulement comme texte littéraire, puisqu'il ne correspondait plus à la cuisine pratiquée à l'époque. Voir le cas des épices dans B. LAURIOUX, « De l'usage des épices dans l'alimentation médiévale », *Médiévales*, n° 5, 1983, p. 15-31, et « Spices in the Medieval Diet : a new approach », *Food and Foodways*, n° 1, 1985.

4. Certaines des idées développées ici ont déjà été présentées dans : B. LAURIOUX : « Les livres de cuisine en Occident à la fin du Moyen Âge », *Journée d'études sur les Artes Mechanicae*, (Bruxelles, 16 octobre 1987); à paraître.

croissance de la production est continue de la fin du XIII[e] à la fin du XV[e] siècle, et semble indépendante d'une conjoncture qui a pu parfois faire momentanément reculer la production d'autres types de manuscrits[5]. Dans ce mouvement de fond, le XV[e] siècle marque une forte accélération puisqu'y ont été copiés les trois-quarts des manuscrits conservés. On ne peut ici invoquer la conservation différentielle qui aurait dû au contraire défavoriser des livres dont la taille et la valeur diminuent, et qui utilisent désormais presque systématiquement le papier (fig. 2 et 3)[6].

Cette demande accrue émane d'un public qui, au XV[e] siècle, s'est élargi. L'examen des possesseurs de manuscrits est à cet égard éclairant : parmi les lecteurs du *Viandier*, on trouve aussi bien un notaire de Besançon qu'un maître d'hôtel du roi, et jusqu'à des chanoines[7]. La comparaison entre l'encyclopédie domestique que Michaël de Léon, protonotaire de l'archevêque de Wurzbourg, fit copier vers 1350 et celle que Pierre Euvrard, notaire de Besançon, établit lui-même cent ans plus tard, nous montre bien que le livre de cuisine a fini par toucher tous les lecteurs potentiels[8].

La diminution de la taille des manuscrits ainsi que l'usage du papier – qu'on a déjà évoqués (fig. 2 et 3) – sont un autre signe de cet élargissement du public. Le livre de cuisine en devient en effet moins onéreux et plus accessible[9]. Les contraintes dictées par l'adoption du papier expliquent d'ailleurs en partie la standardisation des manuscrits autour de deux ou trois formats (fig. 4)[10]. Mais cette standardisation est aussi la marque d'une production assez courante pour permettre l'apparition d'un manuscrit de cuisine « type » : haut de 210 mm et large de 150, il est écrit sur papier et, outre la partie culinaire contient des recettes domestiques et des remèdes.

5. C. BOZZOLO et E. ORNATO soulignent dans *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge*, Paris, 1983, p. 104, que la production des manuscrits de nature religieuse a stagné de 1350 à 1450.

6. C. BOZZOLO et E. ORNATO, *op. cit.*, p. 75 sq., montrent que les manuscrits les moins coûteux ont un taux de survie inférieur à celui des autres manuscrits.

7. Paris, Bibliothèque Mazarine, ms 3636 (ayant appartenu au notaire Pierre Euvrard, de Besançon); Guichard II Dauphin, maître d'hôtel du roi de 1409 à 1413, possédait un exemplaire du *Viandier* (LE ROUX DE LINCY : « Inventaire des livres composant la bibliothèque des seigneurs de Jaligny», *Bulletin du Bibliophile*, 1843-44, p. 527, n° 80). C'est aussi le cas d'Y. Mesnager, chanoine de Tours au XV[e] siècle (ms du *Viandier* détruit durant la Seconde Guerre mondiale et décrit par A. DORANGE : *Catalogue descriptif et raisonné des manuscrits de la bibliothèque de Tours*, Tours, 1875, p. 365-366) et de Peyre Dieulofes, chanoine d'Arles, toujours au XV[e] siècle (L. STOUFF, « Y avait-il à la fin du Moyen Âge une alimentation et une cuisine provençales originales », *Manger et boire au Moyen Âge*, actes du colloque de Nice, 15-17 oct. 1982, t. II, Nice-Paris, 1984, p. 93 et 98.).

8. Münich, Universitätsbibliothek, 2[e] Cod. ms 731 et Paris, Bibliothèque Mazarine, ms 3636.

9. C. BOZZOLO et E. ORNATO, *op. cit.*, p. 30 sq., pour les éléments constitutifs du prix du livre.

10. C. BOZZOLO et E. ORNATO, *op. cit.*, p. 269 sq., sur le format des manuscrits en papier et la standardisation qu'ils imposent.

Le succès des livres de cuisine tient en effet aussi à leur insertion dans la littérature des recettes. Rares sont les manuscrits où l'on ne trouve que des recettes de cuisine et, le plus souvent, on a affaire à des codices hétérogènes dans leur contenu, mais à dominante médicale ou encore agronomique (fig. 5). Dans ces ensembles parfois très composites, la cuisine occupe une place très variable, et l'on a toutes les transitions de la recette isolée ajoutée après-coup à l'œuvre complète et pourvue de sa table[11].

Pour satisfaire un marché avide de livres de cuisine, il a fallu en premier lieu lui donner de nouveaux textes. On a longtemps cru que la littérature culinaire médiévale remontait pour l'essentiel au XIVe siècle, voire au début du XIVe siècle et que les scribes puis les imprimeurs se seraient contentés d'en reproduire tels quels les principaux titres — à commencer par ce « best-seller » que fut le *Viandier*, — et ceci jusqu'au début du XVIIe siècle; illustrant ainsi la persistance d'une « cuisine médiévale » considérée comme un tout[12]. En fait, des découvertes récentes l'ont montré, de nouveaux livres de cuisine sont apparus au XVe siècle : pour l'espace « français » le traité de maître Chiquart ainsi qu'un texte anonyme conservé dans un manuscrit auvergnat, en Italie l'œuvre de Martino et le « Registre de cuisine » de Jean de Bockenheim[13]. Ce renouvellement des titres est aussi lié, au moins pour les livres français, à un renouvellement du répertoire et à l'émergence d'une « nouvelle cuisine française » fondée notamment sur l'emploi à grande échelle du sucre, jusqu'alors négligé[14].

Le besoin de textes a conduit aussi à de fausses créations, compilations ou réorganisations qui se présentent comme de vraies nouveautés et annoncent les douteuses stratégies commerciales des imprimeurs du XVIe siècle[15]. Il est bien difficile à ce niveau de reconnaître ce qui revient à l'auteur / compilateur ou au copiste / lecteur.

Dans cette situation de concurrence, les livres de cuisine cherchent à se faire vendre. L'attribution du texte à un chef prestigieux, dont les

11. La part occupée dans les manuscrits composites par la cuisine, estimée grossièrement en pourcentage du nombre total des feuillets, va de moins de 1 % à plus de 60 % mais dépasse rarement la moitié du volume.

12. Les recherches menées à l'EHESS autour de J.-L. Flandrin s'attachent précisément aux variations géographiques et chronologiques qui distinguent et opposent les cuisines du XIVe et du XVe siècles et des siècles suivants.

13. T. SCULLY : « *Du fait de cuisine* par Maître Chiquart, 1420 », *Vallesia*, 40, 1985, p. 101-231 ; C. LAMBERT : *Édition d'un recueil de recettes culinaires et d'un réceptaire sur les greffes inédits du XVe siècle*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1983, dactylographié; E. FACCIOLI : *Arte della cucina. Libri di ricette...*, t. I, Milan, 1966, p. 115-204; Paris, Bibliothèque Nationale, latin 7054.

14. Voir B. LAURIOUX : « Modes et mutations du goût dans la cuisine de la fin du Moyen Âge », *Eating, History and the Social Sciences*, Symposium of the Netherlands Institue for Advanced Study in the Humanities and Social Sciences, 26-27 février 1988; à paraître.

15. Les jeux croisés du *Grand Cuisinier* et de *L'Honnête Volupté* de Platine sont démêlés par Phil et Mary HYMAN dans leur somme sur les livres de cuisine modernes à paraître.

titres sont longuement détaillés, va dans ce sens. S'il ne fait pas de doute que la plupart des livres de cuisine ont été écrits à l'origine par des professionnels, leur très rapide altération, par le jeu des retraits et des ajouts, les a rendus méconnaissables. C'est ainsi que le *Viandier* qu'on finira par imprimer vers 1486 n'a que peu de rapports avec le *Viandier* tel qu'on l'entendait un siècle auparavant[16]. L'exemple du *Viandier* nous montre par ailleurs ce qu'a d'illusoire la notion d'auteur pour un texte culinaire, puisque ce livre était déjà en circulation avant la naissance de Taillevent, célèbre cuisinier qui était censé l'avoir écrit et dont le nom même finira par désigner ce livre[17].

Fonctions et qualifications sont mises en évidence dans une sorte de préface où l'auteur prend aussi — et de plus en plus — la peine de définir son public et son projet. Le développement de cette introduction dans les manuscrits tardifs du *Viandier* est tout à fait significatif[18] : le livre de cuisine n'est plus — s'il l'a jamais été — un manuel destiné aux cuisiniers des grands hôtels, il s'adresse désormais et de manière délibérée à un public, et même à un vaste public.

L'apparition d'auteurs qui ne soient pas des cuisiniers est sans doute la rançon du succès. Il y a dans la démarche du médecin d'Assise qui, dans les années 1430, écrivit un livre de recettes culinaires — par ailleurs « remake » plus ou moins habile de l'antique *Liber de coquina* — la volonté de récupérer un type d'écrit devenu populaire, volonté de récupération dont on a d'autres preuves[19].

Si les auteurs ont cherché à ajuster leur production à une demande en forte expansion, les lecteurs, en retour, n'ont pas hésité à modifier ou à améliorer le matériau qui leur était proposé.

La création de nouveaux textes ne suffisant pas, on a dû en effet recourir à des traductions. Ainsi, entre 1367 et 1370, profitant d'un séjour à Paris, où il effectuait ses études, le médecin allemand Reimboldus de Castro fit-il traduire en latin un livre de cuisine français, les *Enseingnemens*[20]. Dès le XIVe siècle toujours le *Liber de coquina* était, quant à lui, traduit du latin en langue vulgaire[21].

16. B. LAURIOUX : *Recherches sur les traités culinaires à la fin du Moyen Âge*, mémoire de D.E.A., Université de Paris I, 1983, dactylographié.

17. Le manuscrit de la Bibliothèque cantonale du Valais à Sion, coté S 108 et qui comprend le texte du *Viandier* aurait été copié entre 1250 et 1320. Voir P. AEBISCER : « Un manuscrit valaisan du *Viandier* attribué à Taillevent », *Vallesia*, 8, 1953, p. 73-100. Villon manifeste la confusion entre l'homme et l'œuvre : « Si allé veoir en Taillevent, / ou chappitre de fricassure » (*Grand Testament*, cité par J.-F. REVEL : *Un festin en paroles*, Paris, 1979, p. 135). La confusion est attestée également dans l'inventaire des livres de Guichard II Dauphin où le *Viandier* est appelé « Taillevent » (voir note 7).

18. Par exemple dans le manuscrit 3636 de la Mazarine déjà cité : « Taillevant maîstre queux du roy de France icy enseigne à toutes gens pour apparoillier et maingier en cusine de roy, duc, comte, marquis, barons, prélas et de tous aultres seigneurs, bourgois, meurchants et gens donneur » (fol. 219 r°).

19. Châlons-sur-Marne, Bibliothèque municipale, ms 319, fol. 1 r°.

20. Biblioteca Vaticana, Palatino latino 1179, fol. 155 v°-156 v°.

21. Bologna, Biblioteca Universitaria, 242, fol. 91-100.

Le travail de l'utilisateur peut aller beaucoup plus loin, dans la voie d'un *bricolage textuel* qui a pour but de mieux adapter le texte culinaire à la modification des pratiques. De ce point de vue le livre de cuisine est un livre *ouvert*, aussi bien à la tradition orale qu'à d'autres textes. Ce bricolage textuel met en œuvre un certain nombre de procédés, sur lesquels il convient de s'arrêter, car ils nous renseignent sur la manière dont le livre « fonctionne ».

Le procédé le plus souterrain est l'*injection* : au texte minimum des recettes, conçu, il ne faut pas l'oublier, par un cuisinier[22], l'utilisateur du livre ajoute les précisions indispensables au « *vulgum pecus* ». C'est ainsi que procède l'auteur du *Ménagier de Paris* et c'est ce qui fait qu'aucun livre de cuisine manuscrit n'est semblable à un autre[23].

Le *truffage* consiste à ajouter çà et là de nouvelles recettes au texte initial. Il s'agit en général de variantes qui font intervenir, dans les préparations de départ, de nouveaux produits. Le scribe qui a copié le *Liber de coquina* au milieu du XVe siècle a ainsi fait suivre la recette de « brouet sarrazin de poules » du « brouet sarrazin de poissons », et ceci en plein milieu du chapitre consacré aux viandes[24].

La liberté de l'utilisateur se manifeste encore mieux dans la *juxtaposition* des textes. Les livres les plus anciens sont déjà des compilations puisqu'un manuscrit anglais remontant à 1325 environ contient en fait trois textes mis bout à bout, sans que le copiste se soit avisé qu'il avait transcrit plusieurs fois la même recette[25]. Le célèbre *Forme of Cury* est également une compilation qui n'évite pas toujours la répétition[26]. La juxtaposition peut parfois se limiter à l'adjonction d'appendices plus ou moins développés, dont les différences de style et de conception avec le texte qui les précède sautent aux yeux[27].

Le procédé le plus radical est le *mixage*, dont le texte sort méconnaissable. À la fin du XVe siècle, un copiste italien a ainsi complètement réorganisé un livre de cuisine[28] qui circulait depuis plus d'un siècle, en reclassant toutes les recettes par ordre alphabétique, et en les raccour-

22. Ce qui explique l'aspect sommaire des recettes : point d'indication concernant les temps de cuisson ni les proportions d'ingrédients. De ce point de vue, le *Viandier* ressemble au *Répertoire de la cuisine* de T. GRINGOIRE et L. SAUNIER, Paris, 1914, manuel culinaire pour professionnels encore en usage aujourd'hui.

23. Dans le cas du *Ménagier de Paris*, création et usage du texte sont intimement liés, puisque l'auteur écrit cet ouvrage pour sa jeune femme. Voir l'édition de G. E. BRERETON et J. M. FERRIER : *Le Ménagier de Paris*, Oxford, 1981, et notamment la comparaison significative faite en p. 336-337.

24. Biblioteca Vaticana, Palatino latino 1768, fol. 169 r°.

25. London, British Library, Add. 46169, fol. 19 r°-24 v°, édité par C. B. HIEATT et S. BUTLER, *Curye on Inglisch*, Oxford, 1985, p. 45-48.

26. *Ibid.*, p. 98-145 : cf. les sept dernières recettes qui sont visiblement un supplément, d'ailleurs absent de plusieurs manuscrits.

27. Biblioteca Vaticana, Regina lat. 776, fol. 72 r°-86 r° (recettes s'ajoutant au *Viandier*, éditées par J. PICHON et G. VICAIRE, *Le Viandier de G. Tirel dit Taillevent*, Paris, 1892, p. 73-136).

28. Roma, Biblioteca Casanatense, 255, édité par L. FRATI : *Libro di cucina del secolo XIV*, Livorno, 1899.

cissant par la même occasion. De même il est bien difficile de reconnaître l'ordre initial des recettes du *Liber de coquina* dans le manuscrit réalisé par un Toscan de la fin du XIVe siècle, celui-ci ayant de plus incorporé au texte de départ des « paquets » de recettes supplémentaires[29]. Ceux qui pratiquent le livre de cuisine n'hésitent donc pas à en modifier la physionomie, dans un jeu constant entre la transmission orale et les traditions écrites, et, dans ces conditions, chaque manuscrit est une œuvre à part et chaque lecteur un auteur.

Modes de diffusion

Si le livre de cuisine est devenu aux XIVe-XVe siècles un produit commercial, rares en sont cependant les mentions d'achat. Tout au plus peut-on noter qu'en 1392 un certain Pierre Buffaut acquiert à Paris un exemplaire du *Viandier* pour la somme de 6 sous parisis[30], soit un prix inférieur à la valeur moyenne des livres présents dans quelques bibliothèques de l'époque mais tout à fait comparable à celui de beaucoup de livres de cette même époque[31]. Ce prix assez modique peut s'expliquer car ce manuscrit est un petit livret de dix-huit feuillets : le coût de la copie, qui représente l'essentiel du coût total du livre à la fin du Moyen Âge, a donc été faible[32]. De même la décoration est inexistante et il n'est pas impossible que ce *Viandier* ait été un manuscrit d'occasion. Le livre de cuisine peut donc être un produit accessible (6 sous parisis représentant un peu plus que le salaire journalier d'un charpentier[33]), d'autant qu'un certain nombre de manuscrits aujourd'hui reliés à d'autres dans des recueils factices, devaient se présenter à l'origine sous la forme de petits livrets[34].

À l'autre bout de l'échelle des prix nous trouvons le *Viandier* acheté en 1404 par le duc de Berry pour un montant de 200 écus d'or[35]. Le même texte peut donc se présenter sous des aspects très différents. Il est vrai que dans le dernier cas le texte culinaire est inséré dans un codex très composite, qui comprend à la fois le *Livre des propriété des choses*

29. Manuscrit cité dans la note 21 et édité par Francesco ZAMBRINI : *Il Libro della cucina*, Bologna, 1863.

30. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 19791, fol. 18 v°.

31. À Paris, entre 1390 et 1410, le prix moyen des livres de quelques bibliothèques (bibliothèques princières ou royales exclues) est environ de 4 livres. Mais 40 % des volumes valent moins de 10 sous : C. BOZZOLO et E. ORNATO, *op. cit.*, p. 25 sq.

32. Le coût de la copie représente deux fois celui du support : *ibid.*, p. 30 sq.

33. J. FAVIER : *Nouvelle Histoire de Paris. Paris au XVe siècle*, Paris, 1974, p. 323. Un charpentier touche 5 s. par. par jour en été et 4 en hiver.

34. C'est le cas du *Viandier* de la Biblioteca Vaticana (Regina 776, fol. 45 r°-85 r°), qui n'a été relié que récemment à un manuscrit du XVIe, et devait donc se présenter à l'origine sous forme d'un petit livret de trois cahiers.

35. J. GUIFFREY : *Inventaires de Jean, duc de Berry (1401-1416)*, t. I, Paris, 1894, p. 239, n° 919.

de Barthélémy l'Anglais et des œuvres littéraires. Il est alors intégré dans les circuits commerciaux classiques, puisque Jean de Berry a acheté son manuscrit au libraire Regnault du Montet.

Hors du circuit commercial, la translation des textes monastère à monastère s'applique également aux livres de cuisine. Ainsi en 1453 un moine de Biburg fit-il don aux frères de Mondsee d'un manuscrit fraîchement copié qui contenait entre autres choses un recueil de recettes culinaires[36].

Le plus souvent le livre de cuisine se transmet donc par la copie. Mais là aussi, les modes sont fort divers et dépendent des moyens dont disposent les possesseurs. Lorsque ceux-ci le permettent, la copie est *dirigée*. On a déjà vu comment Michaël de Léon supervisa l'exécution d'une sorte d'encyclopédie « domestique », où étaient consignés, à côté des œuvres du maître lui-même, des règles médicales aussi bien que des textes religieux ou poétiques, et bien sûr le *Buoch von guoter Spîse*, copié par un des sept scribes que dirigeait Michaël de Léon. De même, c'est toute une équipe de copistes qui entourait Reimboldus de Castro lors de son séjour en France. Si ce médecin n'a pas mis lui-même la main à la pâte, il l'a fait pour d'autres manuscrits auxquels les mêmes scribes ont également participé[37]. On se trouve ici tout près d'une copie *personnelle*.

Cette dernière formule est de loin la plus économique. Combinée à l'adoption du papier et à la réduction du format, elle l'emporte de manière décisive au XVe siècle, et est à la fois la condition et le signe d'une diffusion élargie du livre de cuisine. Attardons-nous sur l'un de ces manuscrits « personnels »[38]. Écrit d'une seule main qui est celle du possesseur, Pierre Euvrard, il mêle dans un grand désordre les textes les plus divers, calendriers, horoscopes, proverbes, prières, notes, vers, etc. C'est au fond une bibliothèque en un volume, où le possesseur a laissé son empreinte à travers une quittance, des comptes et les mentions qui lui rappellent les grands événements de sa vie, naissances de ses enfants et signes du temps. Livre total et unique que Pierre Euvrard devait avoir constamment sous la main. On ne saurait donc séparer l'étude des livres de cuisine de celle de leurs usages.

Modes d'emploi

Ce que le lecteur faisait de son livre de cuisine dépendait largement de ce qu'ils étaient l'un et l'autre. Typologie des utilisateurs et typologie des manuscrits doivent donc être menées de front.

36. Wien, Österreichische National Bibliothek, 4995, fol. 238 v°.

37. Biblioteca Vaticana, Palatino lat. 1179 : gloses de Reimboldus de Castro qui a lui-même copié les fol. 1 r°-81 r° du Palatino lat. 1212. Voir Ludwig SCHUBA : *Die medizinischen Handschriften des Codices Palatini latini in der Vatikanischen Bibliothek*, Wiesbaden, 1981.

38. Paris, Bibliothèque Mazarine, 3636.

Que les cuisiniers aient écrit des livres de cuisine, voilà qui ne fait pas de doute[39]. Mais il n'est pas sûr qu'ils en aient lu. À lire les explications embarassées de maître Chiquart, au début de son œuvre (il avoue ne pas posséder de livre de cuisine), on a plutôt l'impression que le queux se contente de mettre en forme la tradition orale et sa propre expérience, sous la pression d'un maître soucieux de prestige et à destination d'un public plus ou moins ignare, mais que jamais il n'utilisera – ni n'a utilisé – un tel livre[40].

Des manuels culinaires devaient pourtant circuler dans les cuisines, puisqu'à la suite de trois d'entre eux le scribe qui les avait copiés a reproduit la mention suivante, qui figurait nécessairement dans son modèle (puisque le manuscrit en question est un codex) :

> *Quiconques veut servir en bon ostel, il doit avoir tout·cen qui est encest roulle, escrit en son cuer ou en escrit sus soi*[41].

Le rouleau pourrait bien être d'ailleurs la forme primitive du livre de cuisine, telle qu'elle circula parmi les cuisiniers : le mansuscrit le plus ancien du *Viandier* ainsi que deux manuscrits du *Forme of Cury* ne sont-ils pas des rouleaux[42]? Le rouleau n'est pas seulement facilement transportable par des queux soumis aux incessants déplacements des cours[43], il est aussi particulièrement adapté à l'exploitation d'un recueil de recettes pratiques : il était sans doute plus facile de consulter les rubriques du *Viandier* conservé à Sion que de tourner les pages d'un codex dépourvu de table – quitte à fixer ce rouleau au mur, autour de chevilles de bois, comme on l'a fait pour certains recueils de recette médicales, que l'on utilisait dans les infirmeries monastiques[44].

Mais en dehors du cuisinier, il est d'autres employés de l'hôtel qui peuvent avoir intérêt à connaître la pratique de la cuisine. C'est pourquoi maître Robert a conçu un *Libre del coch* en fait tripartite : à la fois recueil de recettes culinaires, manuel d'écuyer-tranchant et livre de

39. Ce qui n'est pas évident : les auteurs des livres de cuisine du monde musulman sont plutôt des gastronomes ou des médecins. Voir Maxime RODINSON : « Recherches sur les documents arabes relatifs à la cuisine », *Revue des Études islamiques*, 1949, p. 94-165.

40. Sion, Bibliothèque cantonale du Valais, S 103, fol. 11 v°, édité par T. SCULLY, *op. cit.*, p. 130.

41. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 7131, fol. 100 r°, édité par Grégoire LOZINSKI : *La Bataille de Caresme et Charnage*, Paris, 1933, p. 187.

42. Sion, Bibliothèque cantonale du Valais, S 108. London, British Library, Add. 5016. New-York, Pierpont Morgan Library, Bühler 36.

43. Les textes qui doivent être transportés avec soi sont souvent présentés en rouleaux : « guides de voyage » pour les pélerins, rôles que doivent lire les acteurs, rouleaux des morts portés de monastère en monastère, B. BISCHOFF : *Paléographie de l'antiquité grecque et du Moyen Âge occidental*, Paris, 1985, p. 41, et *Archéologie du livre médiéval*, exposition organisée pour le cinquentenaire de l'IRHT, Paris, 1987, p. 44.

44. Lucille B. PINTO : « Medical Science and Superstition : a report in a unique Medical Scroll of the XIth- XIIth century », *Manuscripta*, 17, 1973, p. 12-21; compte rendu dans *Scriptorium*, 1976, p. 66.

sommellerie, il permet à chacun des spécialistes de ces matières de mieux connaître la partie des autres et d'ainsi assurer la bonne marche de l'hôtel dans l'intérêt du maître[45].

Cet intérêt bien compris dicte d'ailleurs au maître lui-même de contrôler un tant soit peu ce qui se passe aux cuisines, ne serait-ce que pour éviter les dépenses inutiles. L'auteur du *Ménagier de Paris* a cet objectif en tête lorsqu'il « enrobe » les recettes prises au *Viandier* de considérations diverses, tenant aussi bien à l'achat et à la qualité des produits qu'aux détails de la préparation obscurs aux profanes, considérations destinées à estimer à la fois le coût et le goût des recettes. Ce qui le conduit à exclure celles qui sont par trop fastueuses pour un bourgeois parisien[46].

Il n'est pas indifférent que l'auteur du *Ménagier de Paris* ait réservé ces conseils à sa jeune épouse. On ne sait si celle-ci se servit du livre mais on a conservé au moins un manuscrit médiéval de cuisine qui fut possédé par une femme[47]. Il est bien difficile de déterminer si le livre touche la femme-maîtresse de maison ou la femme-cuisinière, présente massivement dans la pratique[48] mais exclue de l'écrit : il faut en effet attendre la fin du XVI[e] siècle pour voir une femme, Anna Werckerin, écrire un livre de cuisine[49].

Des livres composés et utilisés dans les monastères – on ne saurait séparer les deux actions, tant l'adaptation du texte à son usage est ici forte – on a divers témoins, dont le plus éclairant est un manuscrit originaire de Tegernsee. Strictement calculées pour les quarante religieux du couvent, les recettes se suivent en fonction des contraintes du calendrier ecclésiastique; aux plats des jours de fêtes et des dimanches succèdent ainsi les préparations à base de lait et d'œufs puis l'ordinaire du Carême, rendant ce livre utile aussi bien au gestionnaire qu'au cuisinier[50].

45. Mestre Robert : *Libre del coch*, Veronika Leimgruber (éd.), Barcelona, 1982.

46. Voir la note 23. L'auteur du *Ménagier de Paris* déclare, à propos des « poules farcies coulourees ou dorees » : « il y a trop affaire, et n'est pas ouvrage pour le queux d'un bougoiz, non mye d'un chevalier simple. Et pour ce, je le laisse » et, pour la recette suivante, « Item des espaulles de mouton, quia nichil est nisi pena et labor », p. 281, n. 364 et 365.

47. Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, 16.17 Aug. 4to, fol. 102 r°-118 r°. Le fol. 98 porte la mention suivante : « Dysz buch is er Junckfrow Sabinnen Werckelinn von Stroszborg ». Voir aussi le livre de cuisine plus tardif (XVI[e] siècle) qui a appartenu à Sabina Welserin : *Das Kochbuch der Sabina Welserin*, Hugo Stopp (éd.), Heidelberg, 1980.

48. La présence des femmes dans les cuisines est attestée aussi bien par les comptes de collectivités espagnoles que par les miniatures. Voir P. BERTRAN : « La alimentacion de los pobres de Lérida en el ano 1338 », *Manger et boire au Moyen Âge*, *op. cit.*, t. I, p. 366; A. RUCQUOI : « Alimentation des riches, alimentation des pauvres dans une ville castillane au XV[e] siècle », *ibid*, p. 306 et M. CLOSSON : « Les coutumes de la table au du XII[e] au XV[e] siècles à travers les miniatures », *ibid*, t. II, p. 30.

49. Anna WECKERIN : *Ein köstlich Neu Kochbuch*, 1596. Voir Uta SCHUMACHER-VOELKER : « German Cookery Books, 1485-1800 », *Petits Propos culinaires*, n° 6, 1980, p. 35-36.

50. Münich, Bayerische Nationalmuseum, 1502. Voir Anton BIRLINGER : « Kalender und Kochbüchlein aus Tegernsee », *Germania*, n° 9, 1864, p. 192-207.

Mais tous les livres de cuisine débouchaient-ils sur une pratique culinaire? Cela n'est pas si sûr. Cerains ont pu s'en servir pour d'autres usages, notamment des usages médicaux. N'oublions pas que des médecins, en nombre non négligeable, ont possédé des livres de cuisine[51] et que dans la grande majorité des « codices » hétérogènes, c'est la médecine qui est associée à la cuisine (fig. 5).

A-t-on à faire pour autant à une cuisine « médicalisée »? Certes, dans certaines cours princières le médecin avait aussi pour charge de contrôler les mets préparés dans les cuisines[52]. Mais les praticiens qui ont posssédé ou conçu des livres de cuisine n'ont pas proposé, sauf exception[53], de modèle de « bonne cuisine » et se sont en fait contentés de reprendre le matériau existant[54]. D'autre part la cohérence diététique de la cuisine médiévale est loin d'avoir été démontrée[55].

Ce qui rapproche la médecine de la cuisine, c'est aussi la forme et l'usage de la « recette ». La contamination par les recettes médicales a pu transformer la recette culinaire, dans le sens d'une formulation rigoureuse et d'une plus grande précision. La cuisine entretient d'ailleurs le même type de relations avec toute la littérature des recettes, domestiques, technologiques, agronomiques ou alchimiques, dans le cadre de manuscrits hétérogènes types, sortes, au fond, de manuels de savoir-vivre et de savoir-faire pour tout un chacun[56].

Au plus loin des pratiques, certains manuscrits ne furent sans doute jamais utilisés dans les cuisines. Formats peu maniables, absence de table et recettes défigurées[57] rendent peu probable un usage autre que

51. Par exemple Biblioteca Vaticana, Palatino lat. 1179 et 1768, qui ont tous deux appartenu à des médecins allemands, le possesseur du second étant même Erhard Knab, professeur à l'Université de Heidelberg, qui y a consigné certains de ses discours officiels. Voir Colette JEUDY et Ludwig SCHUBA : « Erhard Knab und die Heidelberger Universität um spiegel vom Handscriften und Akteneinträgen », *Quellen und Forschungen aus Italienischen Archiven und Bibliotheken*, 61, 1981, p. 93-94.

52. Voir T. SCULLY, *op. cit.*, p. 108.

53. Sauf la *Summula de preparatione ciborum et potuum infirmorum secundum Musandinum*, dont les manuscrits sont innombrables mais qui s'intéresse seulement aux malades, on ne peut guère citer que le *Liber de ferculis et condimentis*, traduit de l'arabe par Jambobinus de Crémone (Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 9328, fol. 157 v°-161 r°), et surtout un *Opusculum de Saporibus* de Maino de Maineri (Lynn THORDIKE : « A medieval Sauce-Book », *Speculum*, 9, 1934, p. 183-190).

54. C'est le cas de N., médecin d'Assise, auteur du « remake » dont le manuscrit 319 de la Bibliothèque Municipale de Châlons-sur-Marne conserve une version tardive.

55. Malgré les travaux en ce sens de Terence SCULLY : « The Opusculum de Saporibus of Magninus Mediolanensis », *Medium Aevum*, 1985, p. 178-207. Voir aussi les travaux encore inédits de Rashmi PATNI.

56. À propos du manuscrit latin 6707 de la Bibliothèque Nationale de Paris, codex fort hétérogène, Carole LAMBERT affirme que « le dénominateur commun de tous ces écrits est, avant tout, la transmission d'un savoir qui peut aider l'homme à mieux vivre »; nouvelle édition à paraître dans la revue *Moyen-Français*. Je remercie l'auteur d'avoir bien voulu me communiquer son manuscrit.

57. C'est le cas du ms 3636 de la Mazarine, déjà cité à plusieurs reprises, où le scribe a transcrit sous le titre « Raye » toutes les recettes concernant les poissons de mer plats dans le *Viandier* « normal » (fol. 226 r°). De même, la recette de cygne est en fait celle prévue pour la perdrix, celle de perdrix reproduit la recette pour paon, etc. (fol. 221 v°-222 r°).

platonique. D'ailleurs, sur l'ensemble des recettes; il en est un bon nombre que leur coût dispendieux met hors de portée de ceux qui les lisent – ne serait-ce que parce qu'elles sont prodigues en « menues épices », graine de paradis, macis et autre noix de muscade, que leur prix réserve à la haute aristocratie[58].

Les livres de cuisine sont déjà, donc, des livres à faire rêver. Outre les recettes, les menus qui viennent de plus en plus s'y accoller, leur donnent ce cachet, en véritables instantanés des fastes aristocratiques, énumérant avec précision convives, circonstances voire quantités[59]. Il est remarquable que dès le début du XIVe siècle, l'auteur du *Tractatus*, plutôt laconique dans ses recettes, ait fait précéder son livre d'une préface dans laquelle il se targue d'avoir recueilli ses préparations dans les cours de toute l'Europe[60]. L'expérience gastronomique de l'auteur alimente ainsi le désir d'exotisme du lecteur, tout comme les appellations de certains plats[61].

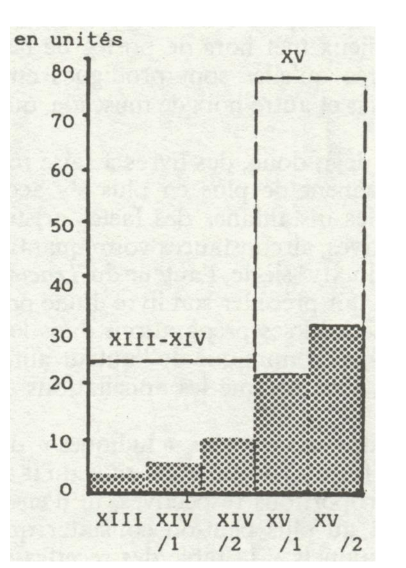
Les usages pratiques et des usages plus « ludiques » du livre de cuisine coexistent donc dès la fin du Moyen Âge, sans qu'il soit encore possible d'en déterminer les proportions respectives, ni d'en retracer la séquence chronologique. Tout au plus peut-on constater que, sous la pression des lecteurs « professionnels », la table des recettes est de plus en plus répandue. Mais peut-être le livre de cuisine cherche-t-il ici encore à ressembler aux livres dispensant de plus nobles savoirs, tant sa nature demeure ambiguë et son statut menacé.

58. Voir B. LAURIOUX : « Spices... », *loc. cit.*, p. 48-51.

59. Les menus du *Ménagier de Paris* jouent un rôle tout à fait différent : ils offrent un choix de plats pour toutes les circonstances (menus-types des p. 174-182 de l'édition Brereton, *op. cit.*, « sur lesquels, écrit l'auteur, vous pourrez choisir, reconqueillir et aprendre desquelz metz qu'il vous plaira selon la saison et les viandes qui sont ou pays ou vous serez quant vous avrez a donner a disner ou a soupper ») et en même temps sont des modèles de gestion (« Ordonnance des nopces que fera maistre Heyle », *ibid.*, p. 184).

60. *Tractatus de modo preparandi et condiendi omnia cibaria*, Marianne MULON (éd.), « Deux traités inédits d'art culinaire médiéval », *Bulletin philologique et historique*, 1968, 1971, p. 380.

61. Jean-Louis FLANDRIN : « Internationalisme, nationalisme et régionalisme dans la cuisine des XIVe et XVe siècles : le témoignage des livres de cuisine », *Manger et boire au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 75-91) a recensé les références géographiques dans les noms de plats, qui sont plus des appels au rêve que les reflets de pratiques réelles.



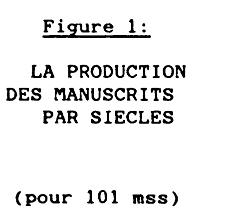


Figure 1:

LA PRODUCTION
DES MANUSCRITS
PAR SIECLES

(pour 101 mss)

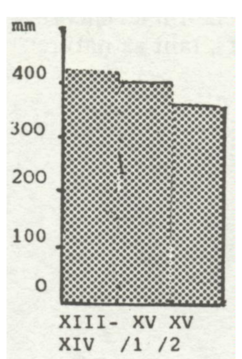
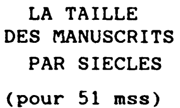


Figure 2:

LA TAILLE
DES MANUSCRITS
PAR SIECLES



(pour 51 mss)

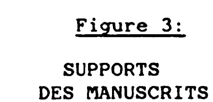
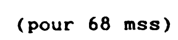


Figure 3:

SUPPORTS
DES MANUSCRITS



(pour 68 mss)

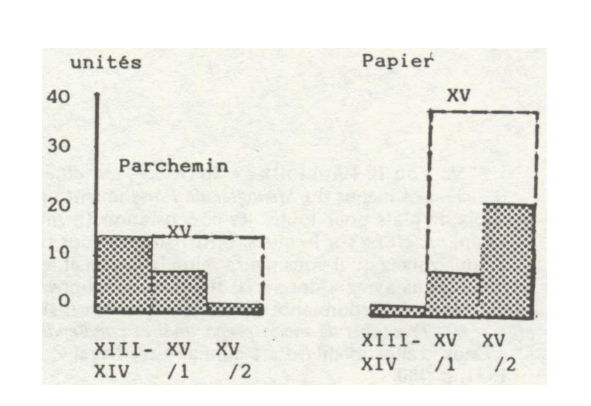


Figure 4:

REPARTITION DES MANUSCRITS SELON LEURS DIMENSIONS

Hauteur des feuillets
mm

400
300
200
150
100

75 100 150 200 250 300

Largeur des feuillets

XIVe siècle (14 mss)

400
300
200
100

100 150 200 250 300

XVe siècle (37 mss)

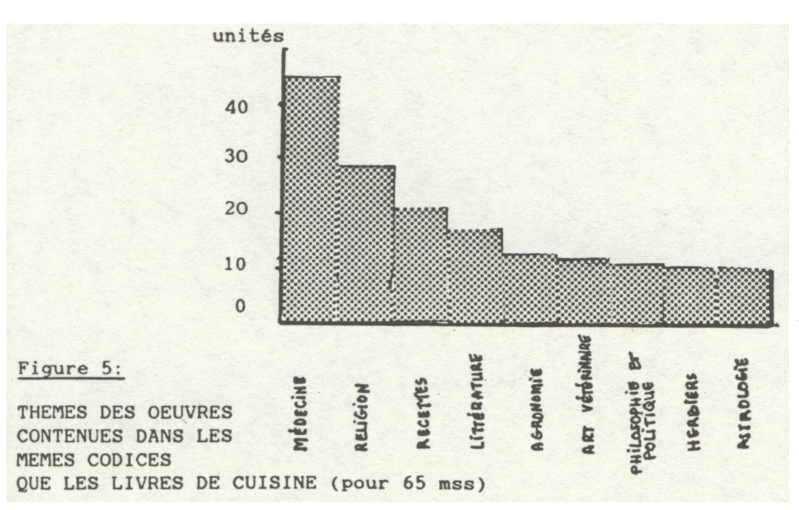


Figure 5:

THEMES DES OEUVRES CONTENUES DANS LES MEMES CODICES QUE LES LIVRES DE CUISINE (pour 65 mss)

Alberto OLIVETTI et Gianni MAZZONI

ENTRE INVENTION, RESTAURATION ET VENTE : LA PEINTURE MÉDIÉVALE AU DÉBUT DU XXe SIÈCLE

Obscures demeurent les vicissitudes qui, entre la fin du siècle dernier et la première moitié du nôtre, portèrent les connaisseurs à découvrir et à apprécier certaines œuvres d'art de grande qualité ou permirent la formation de prestigieuses collections, grâce à des récupérations, des restaurations ou de surprenantes trouvailles. L'activité privée des collectionneurs et le commerce de l'art ancien revêtent un intérêt particulier pour qui veut reconstruire soit les lignes de force orientant le goût d'une époque, soit les occasions qui incitèrent à la redécouverte et à la valorisation d'auteurs et d'œuvres, d'écoles et de tendances. Sans aucun doute, les contributions les plus nécessaires en la matière sont celles qui peuvent fournir des informations circonstanciées, fondées sur des témoignages et des documents autant que possible précis et dignes de foi. Et il n'est pas exclu que ces contributions puissent enfin projeter la lumière sur des points critiques de l'histoire de l'art.

Conscients de l'ampleur de ces problèmes, nous proposons ici la relation de deux événements artistiques qui se sont déroulés dans les années 20. Évidemment liés au goût qui se développait alors, et notamment à l'étranger, pour la peinture italienne ancienne, l'époque comme les protagonistes, ils présentent, nous semble-t-il, un caractère exemplaire. Dans les deux cas, nous trouvons au centre la figure de Icilio Federico Joni[1]. Dans la première de nos deux brèves histoires, un rôle

1. Icilio Federico Joni naît à Sienne, enfant trouvé (*figlio di Spedale*), en janvier 1866 (Archivio Comunale di Siena, Ufficio di Stato Civile 1866, n. 47, f. 24 r°). Entré très jeune, après une enfance tourmentée, dans l'atelier du doreur Giovacchino Corsi, où il a appris les techniques de l'art, Joni fréquentera plus tard, quoique irrégulièrement, l'école d'ornementation à l'Accademia Senese di Belle Arti, sous la direction du peintre décorateur Giorgio Bandini et, par la suite, les cours du peintre Alessandro Franchi. C'est peut-être dans le climat puriste de cette académie dont le siège à l'époque était contigu à la Pinacothèque de Sienne que s'épanouit la passion intense de Joni pour les maîtres « primitifs », déjà stimulée par l'activité croissante des collectionneurs étrangers et par l'effervescence qu'elle engendrait sur le marché local des antiquités. D'une technique de restauration à tendance manipulatrice suggérée par les antiquaires, Joni arrive à la production *ex novo* de « peintures anciennes » qu'il commence, à partir d'environ 1890, à diffuser par l'intermédiaire d'émissaires spécialisés sur le marché national – Rome, Florence, Venise, etc.

éminent revient à l'antiquaire siennois Giuseppe Mazzoni[2], auteur de divers écrits qui dépeignent sur le vif la pratique du commerce des objets d'art en son temps. Le second cas suggère des réflexions sur l'œuvre et la personne de Joni, un artiste qu'il est désormais impossible de réduire à la simple figure de faussaire.

I. Une Vierge du Quattrocento

À partir du second numéro de l'année 1927, la revue *La Diana* accueille une rubrique destinée à « illustrer les œuvres de l'art siennois ancien, inédites ou peu connues, qui se trouvent dans des collections privées italiennes ou étrangères, pensant faire en cela une chose agréable

– et international – Paris surtout mais aussi Londres, Munich, Berlin, Francfort, Lugano, etc. – et obtient un très grand et durable succès, qui mit plus d'une fois dans l'embarras des critiques et des connaisseurs célèbres tels que Frederic Mason Perkins et même Bernard Berenson. Joni pratiquera alternativement son travail de restaurateur et de faussaire en même temps qu'une activité épisodique de marchand d'œuvres d'art anciennes. Nous travaillons depuis assez longtemps à la reconstruction précise et documentée de la production de l'étrange peintre siennois. En effet la notoriété de Joni est, encore aujourd'hui, injustement liée à son livre intitulé *Le Memorie di un pittore di quadri antichi* (publié en 1932), puis traduit en anglais sous le titre *Affairs of a Painter*, Londres 1936, plutôt qu'à la connaissance précise de ses œuvres; nous reviendrons ultérieurement sur ce sujet. F. Joni mourut octogénaire dans sa ville natale le 23 janvier 1946. Sur Joni voir A. LUSINI : « Un'interessante figura d'artista senese : Federico Joni, pittore di madonne », dans *La Nazione, Siena, 1er* février 1946 (republié le 2 mars 1963); O. KURZ : *Falsi e falsari*, Venise 1961; N. MARIANO, introduction à F. RUSSOLI : *La Raccolta Berenson*, Milan 1962; H. W. VAN OS : « Op het spor van een Vervalser » dans *Spiegel Historiael* VI, 1971, n. 2, p. 80-87; G. PALUMBO : *Collezione Federico Mason Perkins*, Assise-Rome 1973; M. S. FRINTA : « The Quest for a Restorer's shop of Beguilging Invention : Restoration and forgeries in Italian Panel Painting », dans *The Art Bulletin* LX, 1, 1978, p. 7-23; M. FERRETI : « Falsi e tradizione artistica », dans *Storia dell'Arte Italiana*, Turin 1981, vol. 10, p. 113-195; M. S. FRINTA : « Drawing the net closer : the case of Ilicio (sic) Federico Joni, painter of antiques pictures », dans *Pantheon*, 1982, p. 217-224, 271-272; AA. VV. *Palio e Contrade tra Ottocento e Novecento*, Sienne 1987; O. PUJMANOVA' : *Italské Gotické Arenasancni Obrazy v Ceskoloveskych sbirkach*, Catalogue de l'exposition, 1987; J. POPE HENNESSY : *The Robert Lehman Collection, I, Italian Paintings*, Princeton 1987, p. 262-266; G. MAZZONI : « Icilio Federico Joni », dans *Siena tra Purismo e Liberty*, Catalogue de l'exposition, Rome, 1988.

2. Giuseppe Mazzoni naît à Sienne le 20 septembre 1887. Contemporain et ami de l'écrivain Federico Tozzi, il partage avec lui une formation d'études, de lectures et expériences, un lien fort qui se brise en 1904 à la suite d'une dispute que Mazzoni évoque dans *La Vita fragmentaria di Federigo Tozzi il vecchio ed il giovane dello stesso nome divenuto il grande scrittore dei romanzi le tre croci e a occhi chiusi* [*sic*]. Il a laissé un important fonds littéraire composé de mémoires, journaux, pièces de théatre et surtout poésies, presque entièrement inédit et qui va des toutes premières années du siècle jusqu'en 1965, année de sa mort. Grand connaisseur de l'art siennois ancien, il était aussi très apprécié comme expert de céramique étrusque. On lui doit le projet d'un palais, style XIVe siècle, situé dans le centre historique de Sienne, dont il dirigea la construction et qu'il destina à abriter une galerie d'art. Sur Mazzoni, voir P. CESARINI : *Tutti gli anni di Tozzi*, Montepulciano 1982; M. MARCHI : *Cronologia* dans F. TOZZI : *Opere*, Milan, 1987, p. XXXIV-XXXVIII.

aux connaisseurs et aux lecteurs de notre revue[3] ». Dans ce numéro Piero Misciattelli signale deux œuvres particulièrement intéressantes : une belle terre cuite, présente dans la Casa d'Arte de Monsieur Mazzoni à Sienne qui « dénonce » le style du grand Neroccio et qui, par sa puissance plastique et par « le sentiment raffiné et évocateur de la beauté », se présente comme un vrai chef-d'œuvre ; et ensuite « un merveilleux tableau de Girolamo di Benvenuto, une douce Vierge émigrée de Sienne dans la collection américaine de Monsieur Griggs » (fig. 1)[4].

C'est la première fois à notre connaissance qu'était publiée l'œuvre dont nous nous apprêtons à raconter l'histoire récente, même si cette note de Misciattelli ne figure pas dans la bibliographie relative à la dite table, citée dans le catalogue de la Yale University Art Gallery, publié en 1970 par Charles Seymour Jr[5]. Citons intégralement le texte de Misciattelli :

> « Il est clair que le style de Girolamo dérive de celui de son père, Benvenuto, et lui est étroitement lié, de sorte que le critique [d'art] a souvent bien du mal à attribuer certains tableaux à l'un ou à l'autre. Ce qui nous amène à attribuer la Vierge de la collection Griggs à Girolamo, c'est la comparaison avec la Madone de la collection Platt, publiée par Mason Perkins[6] qui est, elle, sans aucun doute de Benvenuto ; cette dernière reflète de manière très évidente l'art de Sano di Pietro, surtout dans le visage de la Vierge,

3. « L'illustrazione di opere d'arte antica senese, inedite o poco conosciute, che si trovano in collezioni private italiane e straniere, pensando di far cosa gradita ai lettori della nostra Rassegna e agli studiosi » (*La Diana*, 1927).

4. Una « meravigliosa tavola di Girolamo di Benvenuto, una dolce Madonna emigrata da Siena nella collezione americana del signor Griggs », Piero MISCIATTELLI, dans *La Diana*, II, 1927, fasc. 2, p. 142 sq.

5. Voir C. SEYMOUR Jr : *Early Italian Paintings in the Yale University Art Gallery*, New Haven et Londres 1970, p. 188-189 ; la table mesure 74,9 × 43,5 cm (29 ½ × 7 ⅛ in.).

6. Il s'agit d'une *Vierge adorant l'Enfant entre des anges* portée à l'attention des critiques pour la première fois par Perkins (F. M. PERKINS : « Alcuni dipinti senesi » dans *Rassegna d'Arte senese*, VII, 1911, fasc. 1-2, p. 19-20) qui l'attribuait à Benvenuto di Giovanni. Cette attribution est ensuite acceptée par la critique (cf. G. H. EDGELL : *A history of Sienese Painting*, New York, 1932, p. 255 ; B. BERENSON : *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932, p. 76 ; R. VAN MARLE : *The Development of the Italian Schools of Painting*, La Haye, 1937, XVI, p. 395-396). Plus récemment M. C. BANDERA a soutenu avec raison que cette peinture ne peut pas être de Benvenuto di Giovanni ; elle pense plutôt à une contrefaçon (M. C. BANDERA : « Variazioni ai cataloghi berensoniani di Benvenuto di Giovanni », dans *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Ugo Procacci*, Milan, 1977, p. 312). Nous ne savons pas où se trouve actuellement cette table. Elle fut exposée en 1947 à New York à la Galerie d'antiquités Wildenstein, dans une exposition de peinture ancienne italienne (cf. WILDENSTEIN : *Italian paintings*, Exposition, New York, 1947). On sait que l'œuvre provenait de la collection Dan Fellows Platt d'Englewood dans le New Jersey et nous sommes certains qu'elle faisait partie de cette collection au moins depuis 1911, comme le signalait déjà Perkins quand il la porta à la connaissance du public. Le catalogue de l'exposition de Wildenstein signale que la peinture a été « acquired in Siena ». Nous savons d'autre part que Dan Fellows Platt, ami et client de Mason Perkins, commença, à partir de 1909 environ, à confier à Joni les peintures qu'il avait achetées à Sienne et qui nécessi-

reflet qui manque absolument dans la Madonne de Monsieur Griggs. Par contre l'Enfant présente sans aucun doute dans les deux cadres une ressemblance tout à fait frappante, bien que son attitude soit différente. Ceci, du reste, n'a pas lieu de nous étonner, étant donnée la parenté, non seulement de sang mais d'art, qui unit les deux peintres. Mais, si nous observons, par exemple, d'un côté l'expression et le modelé de la tête des anges et surtout la façon de traiter les cheveux dans la *Pietà* de la collection Angeli à Florence — un tableau attribué à juste titre à Girolamo par le même Mason Perkins — et de l'autre les caractères stylistiques des anges en prière de la table de Griggs, toujours par voie de comparaison, nous serons peut-être convaincus d'attribuer à Girolamo cette douce et sereine Madonne, joyau intact de l'art pictural siennois du Quattrocento[7] ».

Bernard Berenson, dans une fiche composée quelques années plus tard, reprend l'attribution à Girolamo di Benvenuto, avec la même prudence que Misciattelli; il n'oublie pas cependant de souligner lui-aussi les affinités stylistiques de Girolamo avec son père Benvenuto et il écrira en effet : « Fils et élève de Benvenuto di Giovanni, dont les œuvres les pires se distinguent mal des meilleures de son fils[8] ».

En 1937, Van Marle aussi, tout en confirmant l'attribution, note que Girolamo, sur cette table en particulier, « à la fois par le style et par la technique, se rapproche encore plus étroitement de son père[9] ».

taient une restauration (cf. I. F. JONI : *Le Memorie di un pittore di quadri antichi*, Sancasciano Val di Pesa, 1932, p. 218 sq.). Nous avons la conviction que *La Vierge adorant l'Enfant entre des anges* est une des peintures qui sont passées par l'atelier de Joni dans ces années-là. Notre conviction est fondée sur des raisons stylistiques qu'il nous semble inopportun de développer ici et nous refusons d'attribuer au hasard le rapprochement entre les deux œuvres établi par Misciattelli.

7. « Lo stile di Girolamo deriva evidentemente ed è strettamente legato a quello del padre Benvenuto, di guisa che spesso il critico rimane incerto nell'attribuire a Benvenuto o a Girolamo alcune tavole. Ciò che ci induce ad attribuire a Girolamo la Madonna della Collezione Griggs è il raffronto della medesima con la Madonna della Raccolta Platt, sicuramente di Benvenuto, pubblicata da Mason Perkins, ove si svela spiccatamente il riflesso dell'arte di Sano di Pietro, soprattutto nel volto della Vergine, riflesso che non si riscontra affatto nella Madonna del signor Griggs. Non v'ha dubbio, pertanto, che il Bambino, nei due quadri, se bene diversamente atteggiato, ci colpisce con la sua ben netta rassomiglianza. Questa, del resto, non può stupirci, data la parentela, non solo di sangue ma d'arte, che intercorre tra i due pittori. Ma se osserviamo, ad esempio, l'aria e la modellatura delle teste degli angeli e soprattutto il modo con il quale sono trattati i capelli nella *Pietà* nella Raccolta Angeli in Firenze, un quadro giustamente attribuito a Girolamo dallo stesso Mason Perkins, e i caratteri stilistici degli angeli preganti della tavola Griggs, sempre per via de raffronto, ci faremo forse persuasi dell'attribuzione a Girolamo di questa dolce e serena Madonna, un gioiello intatto dell'arte pittorica senese del Quattrocento ».

8. Voir Bernard BERENSON : *Pitture italiane del rinascimento*, Milan, 1936, p. 216-217.

9. Cf. Raimond VAN MARLE : *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol. XVI, La Haye, 1937, p. 422.

Actuellement l'œuvre, cataloguée « atelier de Benvenuto di Giovanni » est conservée à la Yale University Art Gallery de New Haven, Connecticut, où elle est entrée en 1943 avec les autres pièces provenant de la collection Griggs. En 1953, la peinture est soumise à un nettoyage drastique qui révèle des couches repeintes sur un original très détérioré. Dans le catalogue de la Yale University Art Gallery, les conditions actuelles sont ainsi décrites : « Mauvaises, beaucoup de pertes, jusqu'à découvrir l'enduit original. Le tableau a été presqu'entièrement repeint » (fig. 2).

Plusieurs questions se posent. L'ancienne peinture a été restaurée en une vaste opération qui cependant n'effaçait pas les caractères essentiels du style personnel de Benvenuto et de Girolamo. Quand cette intervention a-t-elle eu lieu? Comme il est possible de le constater d'après les photographies antérieures à l'intervention de 1953, la qualité picturale du tableau – représentant la Vierge à l'Enfant avec saint Jérôme, saint Léonard et des anges – était excellente. Pourquoi n'existait-il aucun signalement de cette œuvre avant son apparition dans la Maitland Fuller Griggs Collection à New York? D'où pouvait bien venir le Benvenuto / Girolamo? Où avait-il été acheté et quand?

À ces questions, il n'aurait probablement pas été possible de donner des réponses satisfaisantes si nous n'étions en possession d'un document précis et circonstancié qui permet de résoudre nos interrogations d'une manière définitive et avec une précision presque absolue. Nous avons vu que Misciattelli cite la « Casa d'Arte de Monsieur Mazzoni à Sienne », où se trouvait en 1927 la terre cuite de Neroccio. La Casa d'Arte Mazzoni était une galerie d'antiquités très connue à l'époque ; elle avait été fondée à la fin des années 80 du siècle dernier par Foresto Mazzoni qui occupait un poste de fonctionnaire à la commune de Sienne mais était en même temps collectionneur et antiquaire[10]. L'activité de la Casa d'Arte fut dirigée dès l'immédiat après-guerre, avec des responsabilités toujours croissantes, par le fils de Foresto, Giuseppe, qui, dans les années 1920-1940, porta l'entreprise Mazzoni à des niveaux d'importance considérable, tant pour la qualité des œuvres, dont témoignent les catalogues de la maison, que pour l'établissement de relations commerciales à l'échelle nationale et internationale[11].

Giuseppe Mazzoni, après s'être retiré des affaires au milieu des années 50, écrivit dans un style vivant et direct, mais avec une grande richesse de détails et sans omettre les noms des personnes et des lieux, l'histoire de l'achat et de la vente des objets d'art les plus importants qui avaient jalonné de moments significatifs et mémorables son activité d'antiquaire. Il s'agit d'un volume de chroniques très intéressantes, intitulé *Le Giornate dell'antiquario*, qui sera publié sous peu, enrichi de fi-

10. Foresto MAZZONI (1856-1939) publie un recueil de *Sonetti lirici*, Sienne, 1932.

11. Cf. par exemple, *Casa d'Arte Antica Senese Mazzoni*, Stabilimento Grafico Editoriale Ditta C. Meini, Sienne, sans date (1928), où entre autres est reproduite la terre cuite attribuée à Neroccio et publiée par MISCIATTELLI.

ches critiques et documentaires[12]. L'étude des documents Mazzoni permet en effet de reconstruire bien des événements intéressants et une ambiance culturelle très significative. Et c'est dans les pages de *Le Giornate dell'antiquario* que nous retrouvons, écrit le 23 août 1955, le récit relatif au tableau de la Yale University. Suivons donc l'antiquaire dans sa narration.

Foresto Mazzoni avertit son fils Giuseppe qu'un certain Maccari, petit propriétaire maraîcher qui fréquentait le marché de Sienne, a l'intention de se défaire de quelques vieux objets, meubles et sièges, pour moderniser sa maison, située dans les environs immédiats de la ville, près de la porte Tufi, dans un *podere* appelé Borghetto. Mazzoni s'y rend mais ne trouve rien d'intéressant. Au moment de prendre congé, sans avoir rien conclu, l'antiquaire est invité à boire un verre de *vinsanto* et sur ces entrefaites, Maccari semble se rappeler « une vieille tablette avec une Vierge » suspendue à la paroi d'un cabinet « ancien avec du marbre, avec un trou et un bouchon en bois et une poignée en fer, un lavabo avec une cuvette ébréchée, un chiffon noir [...] une table appuyée au mur avec des éclaboussures de toutes sortes, constellée de chiures de mouches qui semblait une chose étrange [...] et en même temps un visage de Madonne délavé exprimant une très grande douceur. "Voilà, dis-je en la regardant, une chose que je prendrais volontiers pour l'enlever de là..." ».

Le maraîcher propose de céder gratuitement la peinture, mais Mazzoni préfère l'acquérir régulièrement pour la somme de 700 lires. L'affaire est conclue quelques jours plus tard. Entré en possession de l'œuvre, dans laquelle il reconnaît la main de Benvenuto di Giovanni, Giuseppe Mazzoni porte le tableau à Federico Joni qui confirme l'attribution. Nous lisons :

> « À peine Joni le vit-il qu'il le baptisa comme moi-même : Benvenuto di Giovanni. Il prit un liquide [...] et avec une extrême délicatesse [...] il le dégraissa avec une main mouillée de salive et, s'attardant sur la nudité de l'enfant et celle des anges de côté, attiré par la blancheur qui transparaissait [...] après la disparition de la poussière incrustée [...] avec les chiures de mouches qui, en s'effaçant, avaient mangé la peinture [...] en le marquant comme s'il était un visage jeune, convert de taches de rousseur.
>
> Joni, à la fin du premier nettoyage, me fit l'éloge (de l'objet) : « Cela redeviendra bientôt une belle pièce » et il me promit de faire vite car la blancheur laiteuse des parties vivantes lui donnait le plus grand espoir d'une restauration satisfaisante et rapide. Au bout d'un mois et demi, la table de Maccari refleurit, comme une chose angélique de ce peintre au pinceau lourd de blancheur et de rondeur pleine, sans reliefs, comme si la fraîcheur du teint était la perfection plastique ».

12. Le volume est en cours de publication aux éditions Cadmo, à Rome.

Peu de temps après arrive à Sienne le critique d'Art Frederic Mason Perkins, en compagnie du riche collectionneur américain Maitland Fuller Griggs et, comme d'habitude, il se rend avec l'amateur à la Casa d'Arte Mazzoni. Mais il convient de suivre le déroulement des événements dans les pages savoureuses des mémoires inédites :

> « Perkins et Griggs, en arrivant, me demandèrent s'il y avait des pièces intéressantes. J'avançai que le comte X**[13] avait décidé de vendre, ou plutôt d'aliéner, une Vierge de Benvenuto di Giovanni, adorée de sa femme, une très noble dame ; avec le bénéfice de l'opération, il suivrait les conseils et la volonté de la mourante en l'investissant en messes et œuvres pieuses. L'information ne tomba pas dans l'oreille d'un sourd. Dans une colossale voiture de plus de 5 mètres de long, nous traversâmes la place de la Poste et, descendus au Cavallerizzo, par le portail du Palais, via Montanini, nous montâmes à l'étage noble où un domestique en livrée nous annonça au comte, qui se tenait dans son bureau, avec de vieux parchemins de famille, enluminés et illustrés.
>
> Perkins regarda un parchemin et demanda s'il le lui vendrait, mais le comte, feignant de ne pas comprendre, ne répondit pas et même coupa court ; il prit la table de Benvenuto et la tendit au critique. Griggs la lui prit des mains, Perkins la reprit ; ils se la repassèrent, la touchèrent plusieurs fois, parlèrent en américain avec animation et enfin, tournés vers moi : « Combien devons-nous payer ? » Le comte dit : « Je n'en sais rien, voici l'illustre critique qui pourrait l'évaluer dans mon intérêt et dans celui de monsieur le banquier américain ». Cette phrase, qui était pourtant la formule consacrée, plut à tous les deux et le critique, après quelques observations au banquier, dit : « Vous pouvez la céder pour 68 000 lires ». Le comte regarda de mon côté pour savoir quoi décider, et comme je lui montrai un visage heureux et souriant, il comprit qu'il ne lui restait qu'à accepter [...] avec la désinvolture qui ne manquait pas au noble lecteur de parchemins. Le banquier prit un carnet de chèques de la Banca Populare et en remplit un au nom du comte. Comme nous sortions par un couloir garni d'un passage persan ancien, le comte me dit : « Mazzoni [...] faites-moi restaurer ce petit paysage hollandais, à l'endroit de la scène [...] où ressort [...] la partie boursouflée... ». En même temps il me signa le chèque endossable et je descendis plus léger, avec les cadres et l'argent. Je laissai ces messieurs au Continentale et j'allai à la Banca Populare, qui se trouvait alors dans le grand palais Piccolomini Bandini, je retirai les 68 000 lires

13. Bien que Mazzoni préserve l'anonymat du gentilhomme, nous avons de bonnes raisons de penser, sur la base d'une allusion contenue dans le texte, qu'il s'agit de Giulio Grisaldi del Taia.

et montai d'un trait les cent dix marches de la Rocca Bruna à la Croce del Travaglio[14].

Joni m'attendait avec anxiété [...]. Quand, sans un mot, il vit les billets de mille sur la table, il commanda le *vinsanto* de l'Annuncio et nous bûmes avidement en nous divisant équitablement le butin, de 34 000 lires chacun.

C'est ainsi que les objets d'art prennent tout leur relief et augmentent de valeur.

Le critique réclama à son tour les 15 %, à verser sur son compte courant, sans avoir à toucher l'argent de ses mains, probablement pour ne pas les salir ou, mieux encore, pour ne pas dévoiler comment il vendait en douce ses services, s'il avait vendu, estimé ou conseillé quelque transaction. Les critiques d'art aussi doivent manger[15] ».

Les mémoires de Mazzoni sont donc précieuses à plusieurs titres; outre la reconstitution de l'histoire de la table de Benvenuto / Girolamo, elles nous permettent d'apprécier en direct, de façon sûre et sincère, un milieu, une dimension sociale, où des figures et des caractères donnent le ton de situations et personnages à bien des égards typiques et exemplaires. L'histoire documentaire d'une peinture contribue ainsi à faire revivre le climat d'une époque.

Nous avons à présent une réponse à chacune des questions que nous avions formulées; il ne nous manque que l'année où l'événement eut lieu. Mazzoni en effet ne donne pas la date précise des faits mais, par recoupements, nous pouvons les situer entre les années 1920 et 1925, et nous serions enclins à resserrer la fourchette dans la période plus probable de 1922-1923. Nous savons qu'en 1925 la Madonne Griggs, arrivée à New York, est attribuée par Offner à Benvenuto di Giovanni. Cette paternité, inscrite aujourd'hui sur la table nettoyée, est aussi celle proposée par Burton B. Fredericksen et Federico Zeri[16]. Et cela équivaut à reconnaître la compétence et l'acuité du regard que Giuseppe Mazzoni sut porter sur le tableau ancien, dès leur première rencontre.

II. Un miracle de Saint Nicolas

On sait bien que, presque tout au long du XIX[e] siècle, il existe un fil qui relie le commerce d'art, la falsification et la restauration[17]. Ce rap-

14. Il s'agit de la maison et atelier de Joni. Le Continentale est un hôtel bien connu, à Sienne, Banco di Sopra.

15. Pour le texte original, en italien, des citations ci-dessus, nous renvoyons à l'édition en cours, signalée plus haut note 12.

16. Voir Burton B. FREDERICKSEN, Federico ZERI : *Census of Pre-Nineteenth Century Italian Paintings in North-American Public Collections*, Cambridge, Mass., 1972, p. 26.

17. Voir à ce sujet, entre autres, le texte de Massimo FERRETTI : *Falsi e tradizione artistica*, *op. cit.*, p. 163.

port, comme on le voit, ne s'interrompt pas dans les années dont nous parlons. En effet, nous avons déja trouvé I. F. Joni engagé dans une restauration qui était certes très fine mais dont on ne peut dissimuler l'intention « manipulatrice » puisque, en définitive, le peintre a travaillé à l'intégrale reconstruction d'une peinture dont il ne restait que des traces, aussi fragiles que significatives. Le cas que nous allons exposer maintenant est au contraire celui d'une œuvre réalisée entièrement *ex novo*. Nous pouvons dire que, si dans le cas précédent l'interprétation dans le style de Benvenuto di Giovanni était de toutes façons dictée par un schéma qui, dans ses lignes essentielles, était présent sur le tableau détérioré, ici nous nous trouvons au contraire devant une interprétation absolument inédite, c'est-à-dire la réalisation d'une œuvre « originale », à l'intérieur donc d'un processus beaucoup plus complexe.

Le 13 novembre 1928, Bernard Berenson reçoit de Wildenstein, qui lui demande son avis, la photo d'*Un Miracle de saint Nicolas de Bari* (fig. 3). Quelques jours plus tard, au mois de décembre, un seconde photo du même cadre – une peinture sur une tablette de petite dimension, sans doute élément fragmentaire d'une prédelle que son style permettait d'attribuer à un peintre disciple de l'Angelico – est remise au critique américain, de la part du marchand d'art Duveen qui était alors, comme son collègue Wildenstein, très connu et réputé[18]. Nous ne savons pas ce que répondit Berenson à ses interlocuteurs. Le fait est que, lorsque cette peinture réapparaît sur le marché des antiquités, à la salle des ventes Sotheby's à Londres en 1961, elle est présentée dans le catalogue comme une œuvre de Benozzo Gozzoli provenant de la collection Makover[19]. Cette attribution a été ensuite confirmée par Anna Padoa Rizzo qui, dans sa monographie sur Benozzo Gozzoli, relevant l'évidente parenté de cette peinture avec celle du Beato Angelico, croit pouvoir – et il est bien difficile de ne pas admettre sur le plan historico-critique la justesse de cette interprétation – insérer cette tablette, à l'intérieur du parcours stylistique du peintre florentin, à une date comprise entre 1451 et 1452, quand l'influence de l'Angelico sur Benozzo est encore forte et amplement documentée[20]. C'est seulement depuis peu que la table a été reconnue comme un faux par Federico Zeri (dans la qua-

18. Les deux photos sont conservées à la Photothèque Berenson, dans la Villa i Tatti, Settignano (Firenze); elles sont insérées dans la documentation concernant le Beato Angelico. Au verso des deux photos figurent ces mots : « Fra Angelico (probably fake) ». Sur une des deux quelqu'un a ajouté, au crayon : « Joni ? ».

19. Voir Londres, Sotheby's, 14 juin 1961, lot 33. Dans le catalogue sont reportées les dimensions de la tablette : « 12½ × 21½ in. » (31,7 × 54,6 cm). La peinture est signalée dans *Sele Arte*, juillet-août 1961, p. 74-75. La version siennoise mesure 35,8 cm × 57,5 cm. Dans l'impossibilité de pratiquer une mensuration parallèle, nous constatons une variation dans les dimensions, qui pourrait résulter d'une certaine imprécision que nous retrouvons aussi dans l'indication de la technique : le catalogue Sotheby's parle de « oil on panel » alors qu'il s'agit certainement de détrempe. Il faut ajouter que le texte de A. Padoa Rizzo (voir note 5) contient une coquille, il indique en effet « 40 × 35 cm ».

20. Voir Anna PADOA RIZZO : *Benozzo Gozzoli pittore fiorentino*, Florence, 1972, p. 38-39, 118, fig. 45.

trième des « Conversazioni » tenues à l'Université catholique de Milan en avril 1985, et ensuite publiées dans un recueil intitulé *Dietro l'immagine*[21]). Zeri reconnaît l'imitation du style de Benozzo Gozzoli, souligne l'extraordinaire habileté technique de l'auteur qui pourtant, à son avis, « se trahit dans la composition de la peinture » ; il se demande :

> « qui est ce faussaire qui a voulu en imiter le style ? Je ne sais pas, je ne le connais pas ; mais je trouve que c'est un véritable génie, car, du point de vue technique, et même chimique, il a su atteindre, au moins dans cette œuvre, des résultats d'une rare qualité ; je lui donnerais 10 sur 10 avec les félicitations ».

C'est donc sur une analyse serrée des éléments de la composition que Zeri fonde sa conviction :

> « que ceci est un faux très récent, œuvre d'un faussaire qui est probablement encore en activité et pourrait avoir sur son catalogue un grand nombre d'œuvres qui à ce jour n'ont pas encore été démasquées. Il s'agit de toutes façons d'un personnage de très haut niveau [...][22] ».

Une recherche récente, en découvrant des éléments précis qui étaient en effet restés ignorés jusqu'à ce jour, permet non seulement de confirmer la conclusion de Zeri qu'il sagit bien d'un faux mais aussi d'en identifier l'auteur en la personne d'Icilio Federico Joni[23]. Mais procédons par ordre.

Dans une collection privée siennoise se trouve une peinture (fig. 4) qui, à un examen attentif, se révèle l'élément fragmentaire d'une prédelle ; elle est exécutée sur une tablette de peuplier très ancienne, ultérieurement dotée d'un cadre néo-renaissance adéquat. Sur une étiquette collée à l'arrière et partiellement effacée, on peut lire, simulant la vieille et innocente attribution d'un marchand de tableaux, le nom de Pisanello.

21. Voir Federico ZERI : *Dietro l'immagine, conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, Milan, 1987, p. 197-201, fig. 29.

22. « Chi è questo falsario che ha voluto imitarne lo stile? Non lo so, non lo conosco ; ma trovo che è un vero genio, perché, dal punto di vista tecnico e anche chimico, ha saputo raggiungere, almeno in quest'opera, risultati di rara bravura : gli darei dieci e lode... [Sono convinto] che questo sia un falso molto recente, opera di un falsario probabilmente ancora in attività e che potrebbe avere in catalogo una grande quantità di pezzi che a tutt'oggi non sono stati smascherati. Si tratta, comunque, di un personaggio notevolissimo. ».

23. Cf. Gianni MAZZONI, fiche sur Icilio Federico Joni, *Miracolo di San Nicola di Bari*, Sienne, collection privée, dans le catalogue de l'exposition *Siena tra Purismo e Liberty*, Rome, 1988. À ces pages nous avons emprunté quelques passages, moyennant quelques modifications.

On retrouve ici un sujet captivant, souvent repris dans la peinture toscane de la fin du XIV[e] et du XV[e] siècles. Saint Nicolas, de nuit et en cachette, lance par la fenêtre trois boules d'or dans la chambre où dorment les trois filles d'un gentilhomme réduit à la misère, leur évitant ainsi, grâce à cette dot miraculeuse, l'issue déshonorante de la prostitution.

Et bien, cette peinture est l'exacte réplique du présumé Benozzo, à part quelques minimes et insignifiantes variantes (les fleurs de la haie sont sept au lieu de huit ; le nombre des fruits de l'arbre est différent ; les broderies de l'habit du chevalier ne sont pas exactement identiques ; la couverture du lit est à carreaux dans l'exemplaire de Londres et au contraire monochrome dans la tablette siennoise ; c'est tout ou presque, sauf erreur puisque nous n'avons pas pu analyser directement le tableau de Londres et nous n'en possédons que des reproductions en noir et blanc ; nous ne pouvons donc pas exclure des variantes chromatiques).

Ici aussi la qualité picturale de l'œuvre est excellente et l'impression qui s'en dégage est intense. Nous sommes en présence d'un travail qui a tous les dons requis pour attirer ce type spécifique de jugement que l'on réserve aux peintures « primitives », ce sens du précieux et du démultiplié et compact à la fois qu'induisent toujours chez les amateurs les peintures de haute époque. Comment cet extraordinaire succès a-t-il été obtenu ?

Une observation minutieuse appliquée à tous les éléments du cadre, un par un, renvoie avant tout au Beato Angelico, même si le résultat de l'ensemble ne permet pas à la fin d'attribuer l'œuvre au peintre dominicain, comme si la somme des éléments singuliers nous plaçait devant une variable, un diaphragme que nous ne pouvions pas prévoir. Les précieux ornements végétaux, le tapis de plantes, les fleurs, les herbes, l'arbre enrichi de fruits sont des éléments typiques de l'Angelico. Un exemple suffira – mais il ne serait pas difficile d'en citer d'autres – : la table de *L'Annonciation* du musée diocésain de Cortone montre un découpage très semblable, avec la disposition du jardin sur la gauche de la scène. À l'arbre peuvent utilement être comparées en particulier les plantes de la *Lamentation sur le Christ* du musée de San Marco à Florence. Sur ce tableau, on peut aussi identifier, dans le profil des montagnes chauves parsemées de lointains édifices et dans les architectures qui s'élèvent derrière le mur d'enceinte, l'ensemble des éléments qui, dans un ordre différent de surimposition, se combinent pour dessiner le paysage qui forme l'arrière-plan de notre *Miracle de saint Nicolas*. Le mur du jardin, avec les arcades en plein cintre et la corniche au sommet, sont présents dans le secteur droit de la fresque de la Cappella Niccolina au Vatican où figure saint Étienne distribuant l'aumône. Ceci encore : la sorte de « boîte spatiale » que forme l'édifice, avec ses divers plans et ses coulisses, rappelle très précisément, dans la construction et dans les profils en succession perspective, les histoires de Côme et Damien peintes par l'Angelico sur la prédelle du retable d'Annalena, conservée elle aussi au Musée de San Marco (en particulier, les saints Côme et Damien devant

le président Lysias). L'intérieur, avec le lit, les gradins, les rideaux suspendus à la tringle par des anneaux, la porte, la bouteille dans le placard, renvoie à l'ambiance décrite par l'Angelico dans la *Guérison du diacre Justinien*, sur la prédelle du retable de San Marco, comme si, dans une situation différente, avaient été utilisés les mêmes objets, pour arriver à un résultat tel que, si la chambre des trois sœurs est de toute évidence une autre pièce, néanmoins, en l'observant, nous ne pouvons effacer l'impression de l'avoir déjà visitée, en un autre lieu peut-être, comme par une farce de la mémoire. Beato Angelico a peint à son tour la même scène de la légende de saint Nicolas sur un des trois panneaux de la prédelle du Tryptique de Pérouse, aujourd'hui conservé à la Pinacothèque Vaticane. Surprenantes sont les affinités avec notre peinture, dans la disposition des têtes assoupies, qui reprend la même construction comme dans un miroir, en succession inversée. La coiffure des femmes et leurs visages sont à rapprocher plutôt des figures féminines de *L'Imposition du nom du Baptiste* au Musée de San Marco. De même l'homme assis reste conforme aux modèles de l'Angelico et il sera facile, même en se contentant de rapprochements sommaires, de retrouver des traits communs, voire même une symétrie, entre la chevelure du saint et celle de l'archange Gabriel dans *L'Annonciation* de Cortone. Le précieux habit de saint Nicolas a hérité ses broderies, avec de faibles variantes, de celles qui ornent les manches de la femme qui tient l'encrier dans *L'Imposition du nom du Baptiste*[24].

Mais si les dettes contractées envers Angelico sont les plus lourdes, et à bien des égards les plus importantes et décisives pour la réalisation de chaque figure en particulier et de la mise en scène en général, non moins importantes sont les deux autres références que nous devons maintenant présenter. Car ici viennent au jour les suggestions suivies par Joni au moment de concevoir l'implantation spatiale de son travail, avec, nous semble-t-il, plus de scrupule que dans les choix de composition jusqu'ici exposés. Il s'agit dans les deux cas de la représentation du même événement miraculeux attribué à saint Nicolas.

24. Nous avons pu, grâce à l'amabilité des enfants de l'artiste, Dora et Fiorenzo Joni, qui, avec une grande générosité, nous ont été d'un précieux et irremplaçable secours, prendre connaissance d'une photo Alinari, cataloguée « P.e 2.a N.642. Firenze R. Galleria degli Uffizi. Nascita di S. Giovanni Battista (Beato Angelico) ». Il s'agit justement de *L'Imposition du nom du Baptiste*, aujourd'hui à San Marco, au verso de laquelle, au crayon, de la main de Joni sont écrites des notes, évidemment prises en regardant l'œuvre originale, que nous reportons ici :

> « Rosso manica lana leggera / Pieghe verdi – un po' piu giallo biaccoso / rosso guancia Madonna – [...] Chiaro delle labbra [...] Angolo della bocca impercettibile / ombra sotto il collo leggera [...] / Nei capelli il chiaro scuro può essere / più diffuso – Nella testa i capelli / sono fini fini – le mani ànno / un colore più caldo a corpo con / chiari più vivi / / Nella cintola ci va / il chiaro scuro / / Il nero degli occhi / à nero di sopra / di sotto non sempre / / naso – frogia / fusa a caldo in fondo / / Segno nero – aureola ».

Laissant au lecteur l'appréciation de ces notes, nous relevons donc que, même le contour noir de l'auréole de saint Nicolas semble avoir été suggéré par cette table de l'Angelico.

La première est la tablette de Giovanni di Francesco, citée par Anna Padoa Rizzo, où est instituée une relation spatiale très voisine de celle de Joni, avec le saint à l'extérieur, séparé par un pilastre qui rappelle le style corinthien, et une des jeunes filles assise, dans la position qu'occupe le père sur notre peinture. Répétons que ces points forts de contiguïté ne relèvent pas du style mais justement de la composition.

La déduction est plus nette encore, croyons-nous – au regard de la conception et de la composition du tableau de Joni – à partir de *La Vierge en majesté entourée de saints* du Musée de Pienza, de Lorenzo di Pietro dit Vecchietta. Ici, sur le dernier panneau à droite de la prédelle, revient l'épisode de l'aumône de saint Nicolas. Le rendu de la scène, réduite à l'essentiel, privée d'éléments descriptifs marqués, sans enjolivures ni ornements spécifiques, met en pleine évidence les schémas spatiaux. Nous sommes devant la même conception déjà observée chez Giovanni di Francesco et utilisée, répétons-le, par Joni. Nous ne jugeons pas utile d'insister encore sur les relations de ressemblance. Chez Vecchietta, le développement semi-circulaire du profil des portes et des fausses arcades du mur extérieur, comme de la fenêtre, se raccorde avec la voûte en berceau de l'intérieur, dans une scansion rythmique cohérente de l'architecture représentée. Cette cohérence ne se retrouve pas chez Joni, qui rapproche dans l'architecture le motif de l'angle droit de celui du demi-cercle – comme dans la porte –, cédant ici à un goût précieux. Ce qui frappe surtout en vérité, c'est l'étroite parenté du dessin des corniches de bois, au point que celle qui encadre le *Miracle de saint Nicolas* paraît une simple réduction des colonnes corinthiennes et du motif dentelé du cadre de celle de Pienza. Il devient impossible de ne pas souligner comment Joni reproduit, sur les pilastres à l'intérieur de la peinture, les mêmes formes que le ciseleur réalisait pour le cadre dans un évident esprit de collaboration[25]. Il nous semble légitime d'indiquer comment, dans la version siennoise, objet intact en son chaton de bois, se trouve réduit et partiellement corrigé ce quelque chose d'incohérent dans la composition et d'« étrange » dans l'architecture que Federico

25. Le cadre en bois ciselé et doré a une forme qui renvoie à une typologie très souvent utilisée dans l'atelier de Joni. Dans la Sienne de la fin du XIXe siècle, ou du début du XXe siècle, la production de cadres de style gothique ou Renaissance est une activité artisanale d'une importance considérable qui mérite une analyse approfondie. Beaucoup de collectionneurs étrangers et d'antiquaires s'adressaient à des boutiques siennoises pour « compléter » leurs œuvres anciennes. Joni lui-même cite à ce propos le collectionneur américain Platt (cf. I. F. Joni, *Le Memorie di un pittore di quadri antichi*, *op. cit.*, p. 217-220). Nous savons que Joni maintint un long rapport de collaboration avec le menuisier Giulio Benedetti qui – ce détail est confirmé dans les mémoires de Mazzoni – préparait généralement les tables pour les « créations » de l'ami peintre. En ce qui concerne le cadre en question, nous devons souligner l'identité absolue entre les décorations gravées sur un fond bleu qui apparaissent dans certaines zones, et celles que nous retrouvons dans de nombreuses œuvres de Joni comme par exemple certaines tablettes de la Biccherna. L'une d'entre elles est reproduite par G. MAZZONI dans le catalogue de l'exposition *Siena tra Purismo e Liberty*, Rome, 1988, fiche sur I. F. Joni, *Biccherna*, Florence, collection privée.

Zeri relevait à juste titre dans la version londonienne[26], puisque le cadre en partie équilibre les rythmes perspectifs de l'œuvre.

III. Quelques notes pour conclure

Nous nous sommes proposés, par le récit de l'aventure à la fois critique et commerciale de Benvenuto di Giovanni et par une lecture détaillée du *Miracle de saint Nicolas*, d'éclairer un milieu et une époque. Il s'agit d'événements mineurs mais qui ne sont pas pour autant pauvres de sens. La Toscane fut, au moins jusqu'à la crise de 29, un centre éminent de la redécouverte critique d'œuvres d'art anciennes et de leur introduction sur le marché international. Ce sont les années au cours desquelles se forma un goût et se développa une culture qui furent déterminants pour une décisive valorisation de l'art italien, lequel fut étudié et reconstruit, dans ses œuvres et dans la personnalité de ses artistes, de manière systématique et historiquement fondée.

Une grande partie des inclinations et des tendances de l'art italien du début du XXe siècle prend sa juste mesure si l'on tient compte de la situation culturelle du temps. Nous voulons dire que c'est en partant de cette atmosphère diffuse que l'on comprend mieux, aussi bien un mouvement comme le Futurisme — naturellement dans ses programmes de débats et d'opposition — que la découverte, dans un sens anti-académique, — c'est-à-dire anti-XVIIIe siècle — de la tradition de Giotto et de Masaccio à laquelle, d'une manière ou d'une autre, se réfèrent beaucoup d'artistes dans ces années en Italie.

De toutes façons, notre conviction profonde est que la personnalité de Icilio Federico Joni prend sa véritable dimension et présente ses caractères les plus intéressants si elle est située à l'intérieur de ces coordonnées plus générales.

Il est certain que le marché des antiquités est le milieu naturel de sa production, mais les œuvres qu'il réalise — comme nous avons pu en juger dans le cas du saint Nicolas — dépassent souvent, et de beaucoup, le cadre d'un monde d'amateurs ou la dimension que nous pourrions dire « sociologique » des circuits du commerce, de la mode, du métier, etc... pour entrer de droit dans le monde des œuvres de peinture qui marquent une époque. Sur Joni, un chapitre reste à écrire, qui le situerait à la place que la connaissance de ses travaux les plus significatifs invite à lui attribuer dans l'histoire de l'art italien de ce siècle[27].

Traduit de l'italien par
Lada Hordynsky-Caillat et Odile Redon

26. Cf. Federico ZERI, *Dietro l'immagine, conversazioni sull'arte di leggere l'arte, op. cit.*, p. 199.
27. De cet écrit, élaboré en commun, on doit à A. Olivetti le paragraphe I. Une Vierge du Quattrocento, et à G. Mazzoni le paragraphe II. Un miracle de saint Nicolas.

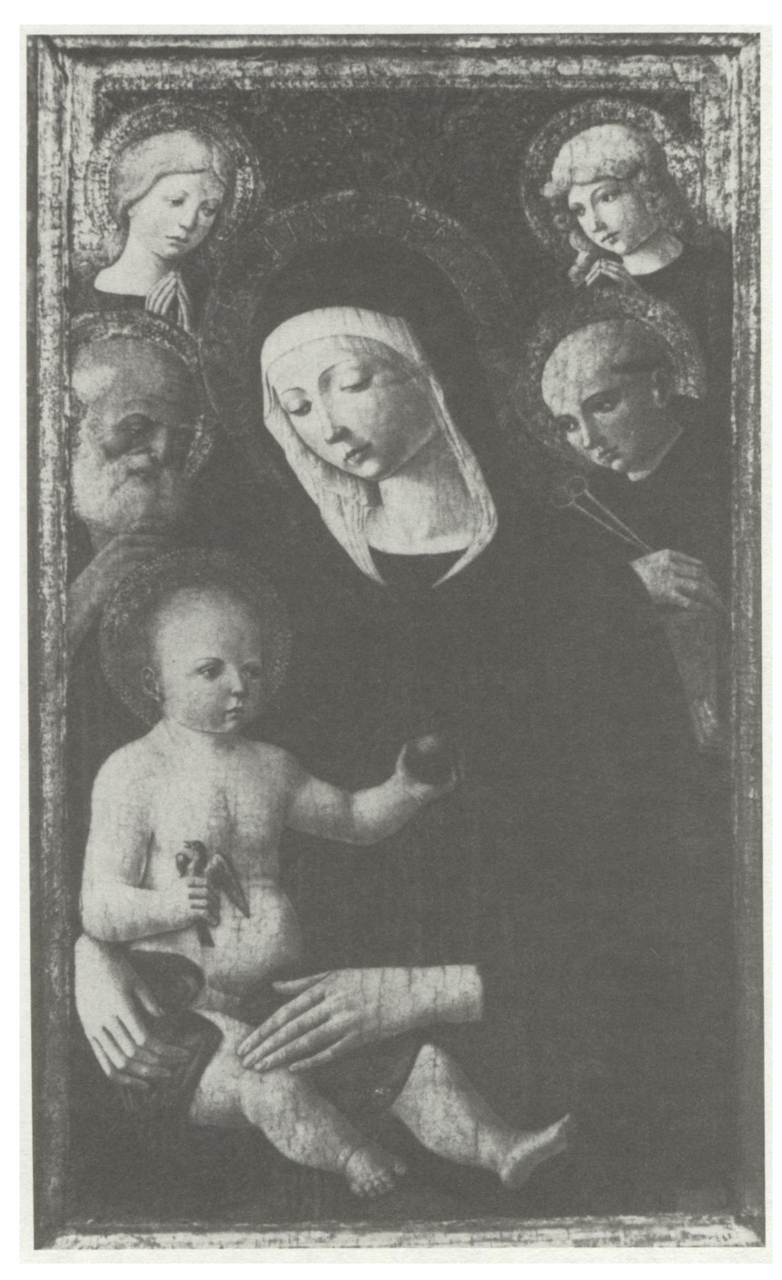


Fig. 1 - Benvenuto di Giovanni, *Vierge à l'enfant entre deux saints et deux anges*, New Haven (Connecticut), Yale University Art Gallery, Collection Griggs, après la restauration de Joni.

Fig. 2 - Benvenuto di Giovanni, *Vierge à l'enfant entre deux saints et deux anges*, New Haven (Connecticut), Yale University Art Gallery, Collection Griggs, après le nettoyage de 1953.



Fig. 2 - Benvenuto di Giovanni, *Vierge à l'enfant entre deux saints et deux anges*, New Haven (Connecticut), Yale University Art Gallery, Collection Griggs, après le nettoyage de 1953.

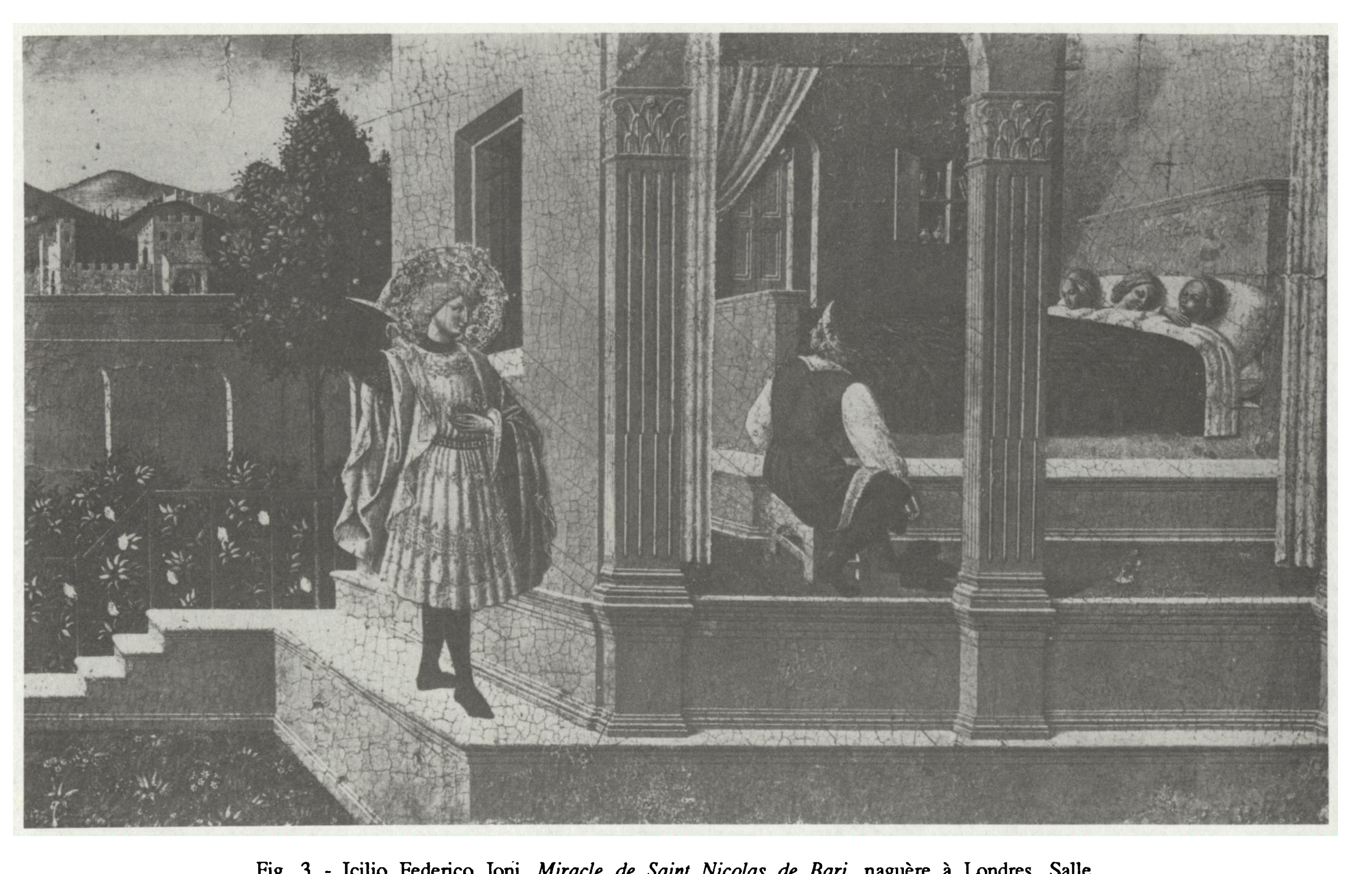


Fig. 3 - Icilio Federico Joni, *Miracle de Saint Nicolas de Bari*, naguère à Londres, Salle des ventes Sotheby's.



Fig. 4 - Icilio Federico Joni, *Miracle de Saint Nicolas de Bari*, Sienne, collection privée.

LIVRES SUR MESURE

Le texte ici traduit est extrait de la *Vita*[1] du Bienheureux Ambroise (1220-1286) de la famille siennoise des Sansedoni. Cette biographie fut écrite peu après la mort d'Ambroise à la demande du pape Honorius IV (en 1288) qui entendait par elle promouvoir la canonisation du grand dominicain siennois. Mais la disparition rapide d'Honorius, la négligence ou l'hostilité de ses successeurs confinèrent Ambroise dans les limites d'un culte aussi local que fervent[2]. L'extrait se place dans le récit immédiatement après le premier miracle inscrit dans la *Vita*, qui transmua le bébé infirme qu'était né Ambroise en un bel enfant paré de plus que toutes les grâces de Dieu.

Comme la nouvelle d'un si grand miracle s'était bien vite diffusée dans les villes voisines, beaucoup de religieux comme de laïcs viennent à Sienne pour voir l'enfant. Quand c'était des religieux qui se présentaient à lui, s'il était couché, vite il se levait, riant et tendant les bras ; s'il était porté sur les genoux il inclinait respectueusement la tête par trois ou quatre fois afin de leur faire comprendre qu'il faisait ce mouvement pour les vénérer. Quand c'était des laïcs, tout tendu vers eux, il se tenait pensif, l'air grave. Un autre signe apparaissait en lui de sa future sainteté. À peine lui arrivait-il de voir un livre, aussitôt il faisait comprendre par tous les signes possibles qu'il voulait prendre en mains ce volume, de sorte que sa pieuse mère n'arrivait jamais à lire en sa présence les heures

1. *Vita quam conscripserunt Fr. Gisbertus, Alexandrinus ; Recuperatus de Petramala, Aretinus ; Aldobrandinus Paparonis, Oldradus Bis-dominus, Senenses, ordinis Prædicatorum, de mandato D. Honorii IV Pontificis maximi*, dans *Acta Sanctorum*, Mars III, Anvers 1668, p. 181-201. Le texte ici traduit correspond aux paragraphes 5, 6 et 7, p. 182-183.

2. Sur Ambroise Sansedoni et son culte, voir *Bibliotheca Sanctorum*, 11, article *Sansedoni (Ambrogio) beato* par Sadoc M. BERTUCCI, et André VAUCHEZ, « La commune de Sienne, les ordres mendiants et le culte des saints. Histoire et enseignements d'une crise (novembre 1328-avril 1329) », dans *Mélanges de l'École Française de Rome – Moyen Âge*, 89, 1977, p. 757-767.

canoniques de la Bienheureuse Vierge Marie et, si par hasard on ne lui donnait pas le livre, il poussait des hurlements si épouvantables qu'il était impossible de le calmer sans le lui donner en mains. Quand il l'avait obtenu il était très heureux et, tournant les pages du livre et les regardant, il gazouillait tout seul et il était satisfait. On savait ainsi qu'il éprouvait beaucoup de plaisir à avoir des livres et beaucoup de tristesse à n'en pas avoir. Il ne pouvait pas passer une nuit entière tranquille si, au moins pendant un moment, on ne lui donnait, avec une lampe, un livre à feuilleter comme il en avait l'habitude. C'était en effet le seul moyen de calmer l'enfant quand il pleurait.

Son père fit peindre des cahiers avec quelques représentations d'hommes laïcs de diverses conditions, et un autre où étaient peintes des images d'hommes religieux, pour mesurer, au moyen de cette expérience, si l'enfant prenait autant de plaisir à regarder les figures qu'à voir les visages. Quand on lui donnait les cahiers qui contenaient les images des laïcs, il refusait de les voir; quand on lui montra celui où étaient peintes les figures des religieux, il le feuilleta, le regarda avec joie et attention et il était très heureux d'y promener ses yeux. On voyait cependant que son plaisir était plus lié aux lettres qu'aux figures. Il arriva une fois que la ville de Sienne fut frappée de la peste; alors ses parents, pour éviter la maladie, se rendirent dans un village. Et, comme des enfants de son âge s'y retrouvèrent, Ambroise se joignit à eux. Jouant avec l'argile, certains reproduisaient leur maison, d'autres des châteaux, plusieurs faisaient des chevaux, d'autres des hommes; Ambroise cependant faisait des autels et, posant sur eux des croix, les mains lavées, les genoux fléchis, les mains jointes aussi, il restait devant l'autel comme pour prier. Par là il était donné de comprendre que ses mains très pures feraient beaucoup pour le très pur sacrement de l'autel : on sait que par la suite il en fut, dans son admirable enseignement, un porte-parole des plus avertis, et qu'il publia à son sujet un précieux traité.

L'enfant commença à parler avant l'âge normal. Son père fit donc écrire pour lui un livre contenant les premiers éléments de la lecture, avec quelques lignes en langue vulgaire, en lui choisissant un précepteur qui devait lui enseigner la lecture. En très peu de temps et presque miraculeusement il apprit à lire le livre que par la suite il remit au maître de grammaire pour l'apprentissage des bonnes lettres. Enfant intelligent, il dépassait sans conteste ceux de son âge grâce à la fabuleuse mémoire dont il était doté. Sa plus extrême délectation fut de lire et de comprendre les Psaumes que sa mère avait coutume de réciter dans l'office de la Bienheureuse Vierge Marie. Quand sa mère lui montrait quelque prière et la lui lisait en entier, tout de suite il se la rappelait par cœur, et il y prenait tant de plaisir que sans arrêt il voulait en apprendre d'autres. C'est pourquoi plusieurs religieux lui montraient des prières que le

saint enfant aussitôt que possible apprenait par cœur. À peine eut-il sept ans que, par l'opération du Saint-Esprit, il apprît l'office quotidien de la Bienheureuse Vierge Marie et s'efforça de le réciter chaque jour dévotement.

On part d'un lieu commun de la littérature hagiographique qui est l'attrait exercé par les hommes d'Église sur les enfants promis à la sainteté; mais ce thème est ici développé dans le sens d'une précise observation de l'enfant déjà miraculé. Le petit Ambroise, outre à manifester sa joie à la vue des clercs, montre une véritable passion pour les livres, à n'en pas douter fatigante pour ses proches mais normale pour un futur saint. Son père se montre non seulement attentif mais curieux des goûts de son fils au point de tenter une sorte de test. Et le récit de la « pieuse enfance » prend un tour expérimental.

Ici il est bon de rappeler qui est le père d'Ambroise, Bonatacca, de la grande famille politique et bancaire des Sansedoni, enracinée au cœur de Sienne avec pignon sur le Campo, souvent présent sur les scènes politiques italiennes. Il appartient, comme sa femme, à la minorité des gens qui lisent, à l'évidence client des faiseurs de livres : c'est ce qui nous intéresse ici. Le père pour son fils fait fabriquer des brochures (*libelli*) illustrées, puis un livre pour l'apprentissage de la lecture.

En-deçà de la tension vers le sacré que vise nécessairement le texte hagiographique – où le livre est là pour le Livre –, nous assistons à la reconnaissance et à la formation d'un intellectuel chrétien. Nous observons chez lui, après les parents, un goût exceptionnel de l'abstraction – l'enfant réagit aux images peintes comme aux personnes réelles, mais il a besoin d'un livre pour s'endormir. Nous percevons la circulation du sens et des affects entre les personnes, les images et les mots à travers la matérialité du livre – objet et signe.

Texte traduit et présenté
par Odile Redon

Pascal DAYEZ-BURGEON

B.D. OU BYZANCE DESSINÉE

On l'ignore généralement, mais la bande dessinée byzantine existe. Est-ce à dire que des artistes byzantins l'auraient inventée et pratiquée avant la lettre? Non, il s'agit en l'occurrence de bandes dessinées tout à fait contemporaines mais où intrigues et aventures ont pour cadre Constantinople et l'empire byzantin.

Pour ceux que Byzance passionne, la chose est suffisamment rare, amusante ou choquante pour mériter qu'on s'y arrête un petit moment.

La première idée qui vient alors à l'esprit serait de dresser un sottisier vengeur. Mais à vaincre sans difficulté, on triomphe sans gloire. Prenons donc cet autre parti qui consiste à s'interroger plutôt sur la place qu'occupe Byzance dans le monde imaginaire de la bande dessinée.

En l'an 969, l'évêque Liutpand de Crémone s'est rendu à Constantinople afin de négocier une alliance dynastique entre la famille de son maître, l'empereur Othon Ier et celle du Basileus de Constantinople. De tempérament vindicatif et acariâtre, furieux du traitement peu favorable qui lui fut réservé, il a laissé de son voyage un récit fameux qui en dit long sur les sentiments que nourrissaient les Occidentaux à l'égard de la civilisation byzantine. La bande dessinée byzantine relève de la même veine. Byzance y est mal connue et encore plus mal comprise.

Première question : pourquoi situer une aventure à Byzance? La réponse nécessite un tour d'horizon de l'univers de la bande dessinée.

Deux remarques s'imposent. D'abord, la bande dessinée est un genre purement européen qui s'est progressivement diffusé à partir du foyer initial que constitue la Belgique, patrie de Tintin. Le public étranger, surtout américain, gavé de « comics », Mickey, Superman, etc., est encore totalement fermé à l'univers beaucoup moins fantasmagorique des héros européens et au système des productions en albums cartonnés. Européenne, la bande dessinée se veut culturelle et même cultivée, ce qui peut jusifier le choix d'une trame byzantine et explique aussi le point de vue assez occidental, au sens médiéval du terme, des scénaristes.

Par ailleurs, le genre a connu, depuis la seconde moitié du siècle, un essor considérable. Destinée à l'origine à un public très jeune, elle a

élargi sans cesse le champ de ses amateurs, s'adressant aux adolescents dans les années 60, puis aux adultes à partir des années 70. La reconnaissance officielle du festival d'Angoulême, comme une manifestation culturelle d'envergure, a définitivement consacré le genre dans les années 80. Cette évolution s'est traduite par un perfectionnement des dessins, un approfondissement des intrigues. L'humour, la magie, l'esprit d'aventure des débuts ont progressivement laissé la place à des préoccupations plus réalistes et à des prétentions plus marquées. C'est ainsi que dans les années 60, on a vu apparaître des bandes dessinées pédagogiques, cherchant, à l'instar des romans historiques, à distraire tout en instruisant. Dans cette optique, Byzance devait bien inspirer quelques auteurs.

Pas grand monde pourtant. Un rapide passage en revue de la bande dessinée franco-belge donne un très maigre résultat.

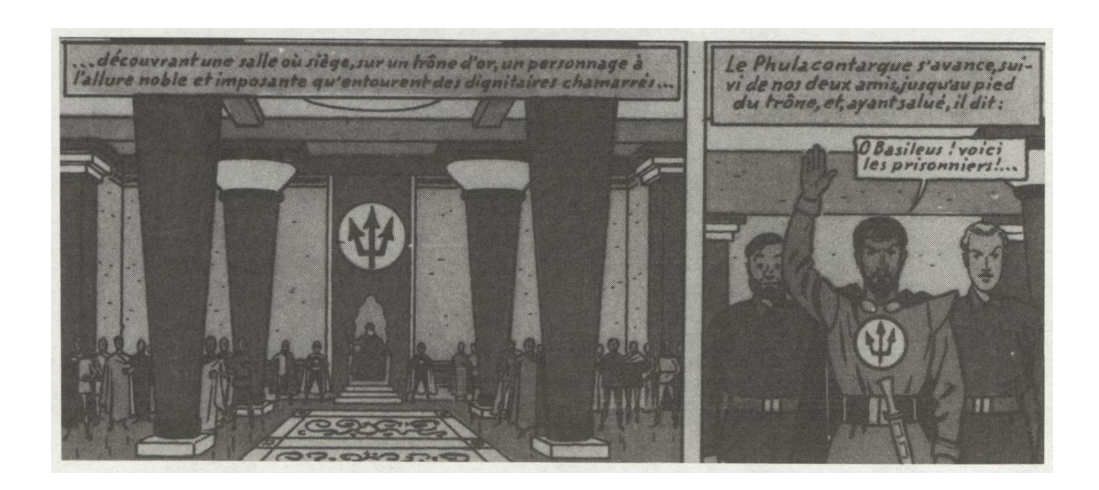
Deux auteurs seulement ont songé à Byzance. Le premier, Sirius, nous a laissé, dans les années 60, une *Mission à Byzance*, rééditée il y a peu, et qui faisait partie d'un vaste projet lancé par la maison Dupuis et le *Journal de Spirou*. Il s'agissait de présenter sous forme de bandes dessinées l'aventure de l'humanité, en situant une intrigue à chaque moment-clé de l'histoire; le même héros, revenant dans chaque épisode, devait assurer la cohérence de l'ensemble. Une étape à Byzance était indispensable. Mais la réalisation n'est pas à la hauteur de l'ambition et cette *Mission à Byzance*, située au moment du règne d'Irène, tient plus de l'œuvre de commande que de l'épopée. Le graphisme est hâtif et brouillon, et aucun souffle ne passe.

L'amateur de Byzance aurait-il plus de chance avec *La Byzantine* de Gilles Chaillet, publié chez Casterman, second auteur retenu? À vrai dire, pas tellement. Revenons un peu en arrière. Dès qu'il a connu le succès, Hergé, l'auteur de Tintin, a ouvert un studio où des collaborateurs l'aidaient dans sa tâche, tout en s'assurant une solide formation. Une première génération s'est ainsi formée dans les années 50, notamment Jacques Martin, l'auteur des aventures d'Alix, intrépide éphèbe gallo-romain assez à la mode actuellement. Martin a retenu d'Hergé son style graphique, la fameuse « ligne claire ». En revanche, autant les aventures de Tintin sont inventives et baroques, autant celles d'Alix sont académiques et figées. Martin, à son tour, a fait des émules, dont Gilles Chaillet qui lance, à partir des années 70, les aventures de Vasco, où l'on retrouve tout ce qui fait le succès d'Alix : jeunesse plus ou moins équivoque du héros, austérité guindée du trait, précision presque pédante des détails. Comme le cadre n'est plus la Rome de César mais l'Italie du XIVe siècle, un détour par Byzance était presque inévitable. Il a lieu au troisième épisode.

Deux albums seulement? Oui et non. Car en poussant un peu les choses, il semble qu'on puisse aussi citer *L'Énigme de l'Atlantide* d'Edgar P. Jacobs. Faut-il aujourd'hui présenter Jacobs? Le goût des modes passées aidant, Blake et Mortimer, ses deux héros, caricatures plus Burberry's que nature de l'establishment britannique, ont acquis

une étonnante popularité. Leurs démêlés avec l'ignoble Marque Jaune, leur juron de ralliement, le fameux « Damned ! » est sur toutes les lèvres des fidèles de la bande dessinée. Une de leurs aventures est l'occasion pour Jacobs de reprendre le mythe de l'Atlantide pour en donner une version moderne. Or, il semble bien que cette Atlantide-là soit une Byzance travestie.

La vignette suivante fournit un indice parmi d'autres :



En outre, ce qui caractérise les aventures de Blake et Mortimer, comme pour Jacques Martin, c'est la volonté de sérieux. Jacobs, également collaborateur d'Hergé et partisan de la ligne claire, semble vouloir en permanence se disculper d'être le représentant d'un art qu'on dit mineur. Sorte de Budé de la B.D., il truffe ses planches de notules, de renvois critiques, de précisions techniques qui cherchent à faire vrai, à rendre le récit convenable, aussi bien du point de vue rhétorique que social. À nouveau la bande dessinée byzantine ressortit à un genre bien sérieux.

Très peu d'albums donc, trois, et disons même deux et demi, qui sont prétexte à un pédantisme didactique. On retrouve ce vieux cliché qui présente Byzance comme aussi abstrus que le sexe des anges.

C'est sans doute parce que la bande dessinée byzantine épouse sans hésiter le point de vue de l'Occident où l'on connaît bien mal Byzance.

Il est symptomatique, à cet égard, de voir que ces trois albums sont des récits de voyages d'Occidentaux à Constantinople et en Orient. Aucun ne prend le parti inverse qui consisterait à prendre Byzance comme port d'attache et la civilisation byzantine comme cadre de référence. La norme y est donc occidentale, et, par opposition, tout ce qui est byzantin paraît curieux ou merveilleux, en tout cas étranger. D'ailleurs, chacun des récits comporte le nom de Byzance dans son titre, (si l'on veut bien

admettre que l'Atlantide est une Byzance métaphorique), indiquant par là que l'intérêt essentiel de l'intrigue réside non dans son déroulement mais dans son cadre. Ce ne sont pas des aventures à Byzance, mais des aventures parce qu'elles se passent à Byzance.

C'est pourquoi, pour chaque auteur, tous les prétextes sont bons pour nous faire faire du tourisme. Si Sirius parcourt l'empire d'un trait distrait, Chaillet s'attarde, Sainte-Sophie :



Hippodrome, Palais Sacré, dont on nous offre la visite complète : Magnaure, Chrysotriklinios, Triconcque, Octogone, et même une incursion aux Blachernes (en fait, Tekfour Seraï). Et Jacobs aussi passe en revue les monuments de Poséidopolis, capitale de l'Atlantide.

Pour pittoresque qu'elle soit, cette visite guidée n'en reste pas moins très sélective : on s'attarde aux monuments de prestige et aux lieux de pouvoir. Le moment important, dans chacun des récits, se situe lors de

l'audience impériale dans la salle du trône. En revanche, on ne voit pratiquement jamais le reste de la ville ni ses habitants, systématiquement repoussés dans la coulisse. En outre, la capitale résume l'empire. Au XIVe siècle, où se situe le récit de Chaillet, ce n'est pas faux. Au IXe siècle, qu'a choisi d'illustrer Sirius, c'est plus étonnant, surtout lorsque son héros traverse de part en part une Asie Mineure sans une seule cité ni âme qui vive.

Tout cela relève d'un tourisme sélectif qui préfère rencontrer ce qu'il attend plutôt que d'aller à la découverte de l'inconnu.

Le jugement de valeur découle du préjugé touristique.

Les critiques acerbes ne manquent pas. Sirius reprend à peu près à son compte les attaques de Liutpand de Crémone lorsque ses héros sont arrêtés par la douane à l'entrée de la ville.







Chaillet et Jacobs sont plus radicaux : cet empire replié sur le culte de son passé paraît sénile et même morbide. Le spectre de la mort rôde en permanence dans les rues de la ville et la folie guette les orgueilleux Byzantins.

Dans ce monde en décomposition, une seule possibilité de salut : le héros venu d'Occident bien sûr, qui incarne vertu et courage, qualités qui font défaut à Byzance. Les trames des trois récits sont tout à fait semblables. Le héros venu d'Occident sauve à lui seul l'empire de la destruction. Le Timour de Sirius sauve l'impératrice Irène des ennemis qui conspirent à sa perte ; Vasco de Chaillet triomphe des Gênois qui assiègent Constantinople ; Blake et Mortimer permettent aux Atlantes de fuir le cataclysme qui menace de les engloutir.

Un point de vue occidental bien déformant : telle est donc la première caractéristique de la bande dessinée byzantine.

Mais dépassons cela et considérons qu'à travers l'image qu'elle donne de Byzance, la bande dessinée reflète aussi une part d'elle-même.

Il semble se dégager de ces trois aventures byzantines ce qu'on pourrait appeler une pédagogie de la résignation.

Si l'on ne cherche plus à rapporter le traitement en bande dessinée de la réalité historique, on peut en effet constater que nos trois aventures ont avant tout une portée initiatique.

Atteindre Byzance n'est pas une affaire simple. Trait caractéristique, les trois auteurs insistent bien sur le fait que leurs héros n'ont pas envie de partir pour Byzance ou, a fortiori, en Atlantide dont on ignore jusqu'à l'existence. Et c'est malgré eux qu'ils sont conduits à s'y rendre, comme ces héros de mythe que le destin détermine entièrement. Une fois partis, commence pour eux un cycle d'épreuves toutes plus ardues les unes que les autres et qui consistent à s'imposer aux quatre éléments : pour Vasco par exemple, l'eau du Bosphore, le feu grégeois, les souterrains et les vertigineuses falaises de l'Athos. Toute une série de combats permet aussi de dégager les vertus du héros : la force brute contre les Barbares qui surgissent de partout, et la ruse contre les ennemis plus intelligents et plus insidieux. Ce n'est qu'à ce prix qu'on peut gagner Constantinople. Il est vrai que les voyages lointains comportaient au Moyen Âge de grands dangers. Mais l'importance similaire que mettent nos trois récits à les décrire est révélatrice. Byzance incarne une sorte d'absolu à conquérir âprement.



Une fois atteinte, la ville est dépeinte comme un monde clos que défendent de gigantesques remparts ou, pour l'Atlantide, une cachette naturelle inexpugnable : le centre de la terre. À l'intérieur, le cycle d'épreuves recommence. Les péripéties du voyage n'étaient que préliminaires. À nouveau, les épreuves sont étonnament similaires dans les trois récits. Il faut gagner une course de chars à l'hippodrome, afin de prouver sa supériorité physique. Surtout, on doit démasquer l'ami proche qui trahit. Il s'agit cette fois de faire preuve de sa vertu, car le traître est une sorte de double négatif du héros. Son élimination revient à épurer le héros de la part mauvaise qu'il avait en lui.

Alors seulement, vient le temps de la récompense.

L'initiation, en effet, aboutit à deux enseignements. La réussite sociale tout d'abord. S'imposer à Byzance, ou en Atlantide, confère la richesse et le pouvoir. Car une fois les épreuves remportées, le Basileus fait du héros son favori, son champion, et lui remet le pouvoir. Timour, le héros de Sirius, est le seul en qui Irène puisse avoir confiance pour assurer son trône. Vasco, Blake et Mortimer deviennent les mentors de l'héritier du trône et reçoivent du Basileus tout pouvoir pour faire face au danger qui menace. À son tour, le pouvoir permet l'amitié et même l'amour. Vasco séduit la fille du Basileus Jean Cantacuzène, tandis que Blake et Mortimer nouent avec le fringant prince Icare, neveu du souverain atlante, une troublante amitié.

Parcours initiatique, rites de passage, récompense finale : nos trois récits reprennent au fond le mythe de l'île au trésor dont on sait à la fois la portée romanesque et la signification profonde. Tout y est : un monde clos et véritablement isolé du reste de l'univers, une quête mystérieuse qui aboutit à un trésor caché dont la vraie valeur consiste surtout à exalter l'accomplissement personnel, l'héroïque dépassement de soi-même.

Pourtant, la bande dessinée byzantine ne reprend pas ce mythe sans lui imprimer sa propre dimension.

Ce qui est notable tout d'abord, c'est que la bande dessinée byzantine n'est pas gaie. Nos héros triomphent d'épreuves inouïes, réussissent pleinement leur mission et restent pourtant sombres et désenchantés. Cela tient bien sûr aux conventions du genre. Puisqu'elle se veut didactique, la bande dessinée byzantine doit rester austère. Pas question de jubilation inventive comme chez Hergé : il faut à tout prix faire sérieux. Mais cette explication ne suffit pas. On a l'impression que le sujet choisi s'est imposé à l'auteur, c'est-à-dire que le destin de Byzance, la menace permanente et l'effondrement final, sont à l'arrière-plan de toute l'aventure. Il plane sur ces trois récits une angoisse latente, la peur de la mort et de l'apocalypse, qui donnent à penser que sauver Byzance est inutile puisque, de toute manière, la date de 1453 est inéluctable. Même chose pour *L'Atlantide* de Jacobs qui vit dans une menace de subversion permanente et où personne ne semble douter de l'issue fatale. Une des raisons qui rend, d'ailleurs, cette chute inévitable tient à ce qu'il y a déjà eu une chute initiale qui ne peut que se répéter : la chute de Rome pour Sirius, la prise de 1204 pour Chaillet ou le premier raz de marée, qui a

contraint l'Atlantide à se réfugier sous les océans. Byzance, née de l'apocalypse, ne peut donc se réaliser que dans une apocalypse.

Ce climat mortifère donne sa mesure au héros. Aussi valeureux qu'il soit, son action relève par nature d'un ordre éphémère. Son intervention ne sauve pas Byzance mais lui accorde tout au plus un répit. Quant à l'amour qu'il avait cru trouver, il s'avère impossible : Sophie Cantacuzène est de trop haut lignage pour Vasco, Icare part avec son peuple vers un autre univers. La seule attitude possible consiste alors à faire comme Candide, c'est-à-dire à renoncer et à cultiver son jardin. Timour rentre à Herstal et reprend ses activités anodines à la cour de Charlemagne. Blake et Mortimer se résignent : « Mon cher ami, soyez sans illusion [concernant l'Atlantide], personne ne nous croira [...]; et après tout, comment leur en vouloir? ». Il s'agit bien d'accepter la fatalité, au nom d'une morale du renoncement.

Or cette morale, le genre de la bande dessinée lui-même contribue à la diffuser. On a vu à quel public la bande dessinée semble s'adresser, et dans quelle optique : des adolescents qu'il faut instruire sous prétexte de les distraire. Pas question d'inventer et d'imaginer. Il faut au contraire souscrire aux conceptions pédagogiques et aux interprétations valorisées par l'enseignement officiel. La bande dessinée byzantine ne peut donc pas être totalement autonome. Hésitant entre le domaine pictural ou littéraire, le romanesque ou la pédagogie, elle vit un permanent porte-à-faux que traduit bien Chaillet lorsqu'il fait dire à Sophie Cantacuzène à propos du Palais Sacré « qu'il y aurait encore mille choses à montrer ». Ce conditionnel est révélateur. Que choisir, en effet : l'érudition au risque d'ennuyer ou l'invention au risque de choquer? De même que ses héros, l'auteur ne semble pas avoir la maîtrise de son destin créatif. Histoire et roman sont deux pôles qui l'attirent et dont il doit se tenir à mi-distance. Et cette situation accentue d'autant le sentiment d'impuissance, et donc d'ennui, qui se dégage de la bande dessinée byzantine.

On pouvait s'en douter, la bande dessinée sert assez mal Byzance. Elle reprend les clichés traditionnels : l'exotisme jusqu'au mystère, la richesse jusqu'à l'immoralité, les folles querelles sur le sexe des anges. Elle la cantonne dans le genre érudit, laborieux et didactique. On se prend à rêver d'un héros byzantin de souche, d'une Constantinople riche et puissante, modèle pour l'Occident.

Byzance, en revanche, sert bien la bande dessinée. D'emblée, son nom fait rêver; dessiner Constantinople est un véritable tour de force. Mais surtout, la Byzance mythique emporte tout le reste : la cohérence du récit, l'enjeu dramatique et la portée morale. Certes, les trois albums s'achèvent en happy-end, mais la réalité est là, qui guette : la gloire, la puissance et le bonheur sont éphémères. Tout n'est que rémission car Byzance est condamnée. C'est dans l'ordre des choses.

Provocatrice, iconoclaste la bande dessinée byzantine? Bien au contraire.

Juin 1985

Zuzanna MARCINKOWSKA

LA PRISON AMOUREUSE DE GUILLAUME DE LORRIS

On ne lit pas *Le Roman de la Rose* pour l'oublier bien vite. Mystérieux et fascinant, riche de la richesse des enluminures, il a le pouvoir magique d'enchanter. Nous avons lu et nous sommes perdus : « com perdet se lo bel Narcissus en la fon ». Tentés par un inextricable réseau de sens, nous sommes invités à y trouver notre chemin; nous suivons aussi ceux qui ont déjà été défrichés.

De nombreux travaux et études consacrés au *Roman*[1] ont pour objet son univers de l'allégorie; ils essaient de le situer par rapport à la tradition, de découvrir les techniques qui le construisent. D'autres s'occupent de sa parenté avec Ovide et *L'Art d'aimer*; il y en a qui y décelent le thème d'un conte merveilleux – la gracieuse histoire d'un jeune garçon infortuné en amour. Avec cette énumération nous ne sommes qu'à la lisière d'un vaste champ de recherches formé d'analyses subtiles.

Depuis un certain temps, l'espace et le temps sont les deux aspects de l'œuvre littéraire qui semblent intéresser le plus de chercheurs. À tort ou à raison, ils appliquent ces catégories un peu partout. L'esprit de contradiction ne nous permet pas de les suivre docilement; bien que certains théoriciens de cette école proposent des solutions qui méritent la plus grande attention. Nous pensons en particulier à l'école de Tartou et à des noms tels que : Ouspienski, Minz, Niecloudov, pour ne citer que

1. Ils sont, bien évidemment, trop nombreux pour être cités tous. En voici quelques uns qui situent *Le Roman* dans des perspectives variées. Par ordre alphabétique, E. FARAL : « *Le Roman de la Rose* et la pensée française au XIIe siècle », *Revue des Deux Mondes*, 5, 1926, p. 439-457; J. FRAPPIER : « Variations sur le thème du "Miroir" de Bernard de Ventadour à Maurice Scève », *CAEIF II*, 1959; J. FRAPPIER : « Le thème de la Lumière de la *Chanson de Roland* au *Roman de la Rose* », *CAIEF XX*, 1968; D. LEPAGE : « *Le roman de la Rose* et la tradition romanesque au Moyen Âge », *Études Littéraires*, 4, 1971, p. 91-106; C. S. LEWIS : *The Allegory of Love*, New York, 1958; P. PIEHLER : *The visionary Landscape. A study in medieval Allegory*, London, 1971; D. POIRION : « Narcisse et Pygmalion dans *Le Roman de la Rose* », *Mélanges... L. Solano*, Chapel Hill, p. 153-165; D. POIRION : *Le Roman de la Rose*, Hachette, Paris, 1973; D. de ROUGEMONT : *L'Amour et l'Occident*, Plon, Paris, 1939; R. TUVE : *Allegorical Imagerie*, Princeton, 1966.

ceux qui viennent les premiers à l'esprit. Grâce à leur pensée, nous disposons d'un système de notions caractérisant l'espace artistique[2].

La plus brève présentation de ce problème a été donnée par J. Lotman[3] qui définit l'espace artistique comme un modèle de l'univers, entendu dans un sens métaphorique. Toute une liste de notions qu'il dresse, permet de distinguer les catégories et les éléments caractérisant l'espace : il peut être ponctuel, linéaire, orienté ou non-orienté, avoir deux ou trois dimensions, être limité ou manquer de limites déterminées.

Pour les analyses qui vont suivre, les remarques les plus pertinentes sont celles qui concernent l'interprétation de l'espace comme porteur de sens. Nous les avons puisées dans l'article de Niecloudov *Sujet et relations spatio-temporelles dans la bylline russe*[4]. Son objectif est de fixer un modèle structural du « sujet » de la bylline, d'établir la genèse du genre et de le situer dans le contexte plus large de la poésie. Cela est possible si l'on considère la dépendance entre le *locus*-lieu, et les situations où le héros se trouve. Il suffit de l'envoyer dans tel *locus* pour qu'un conflit commence, propre à la nature du lieu. La conclusion est la suivante : le sujet de la bylline peut être présenté comme une suite de déplacements du héros en conséquence desquels l'action subit une modification évidente. L'arrivée dans un *locus* précis peut transformer le héros de simple messager en sauveur de la ville assiégée. Puisque chaque *locus* signifie une situation concrète, il peut entrer en combinaison avec d'autres *loci*, formant ainsi la structure dynamique d'une bylline. Le classement le plus facile des *loci* se fait entre ceux qui se situent au début et à la fin du récit.

L'article de Niecloudov porte également sur les problèmes du temps dans l'ancienne littérature russe, mais nous les laissons de côté pour ne pas alourdir ce texte par des remarques qui ne le concernent pas.

En terminant cette introduction qui n'est qu'un aveu de dettes, il faut nommer encore un autre terme, que l'école de Tartou a lancé et compris à sa façon, à savoir la langue spatiale. Elle est un instrument qui sert à décrire l'espace artistique, et parmi ses éléments on compte : les mouvements du héros, ses gestes, les danses, en somme toutes les activités qui marquent les dimensions de l'espace. Cette langue est donc une des composantes de la langue de l'œuvre artistique dans son ensemble.

Avec ces idées en tête, et le texte du *Roman de la Rose* en main, nous découvrons que, vu sous l'angle de l'espace artistique, il apparaît sous un jour nouveau. Il peut se lire comme une aventure racontée en une suite d'images poursuivant un schéma fixe : le héros se déplace dans un espace qui se referme progressivement. La nature du *locus* où l'action

2. E. JANUS : *Semiotyka kultury*, PIW, Varsovie, 1977.
3. J. LOTMAN : *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w pozie Gogola*, dans E. JANUS : *Semiotyka kultury*, p. 213-266.
4. *Op. cit.*, p. 358-363.

se passe et le rétrécissement de l'espace sont les deux points de repère selon lesquels nous pouvons suivre les deux dimensions du texte : allégorique et courtoise.

Il serait intéressant de montrer comment le sens du roman se laisse déchiffrer à partir des déplacements du héros examinés en fonction des *loci* décrits dans le texte.

Commençant par le cadre du songe, passons en revue tous les lieux d'action qui ne sont que de simples « lieux communs » au service des sujets favoris du public du Moyen Âge : le jardin enchanté, la fontaine de Narcisse, le château-fort assiégé, etc.

La prairie verte

L'aventure qui va se dérouler devant les yeux du lecteur n'a rien de commun avec le monde ordinaire. Elle baigne dans l'ambiance fantastique des contes de fées. Rien d'étonnant si tout y est extraordinaire et plus beau que d'habitude. La prairie large et ouverte forme l'espace initial du songe. Décrite avec un charme inégalé, elle constitue le premier plan de la métaphore, associé bien naturellement dans l'esprit du lecteur à la beauté de la nature au printemps. L'amant marche sur cette prairie « gais, e pleins de leece » car son cœur ne connaît aucune contrainte. Rien d'irrévocable ne peut se passer dans l'espace ouvert qui, par son manque de quelconque limite (murs, interdits, portes fermées), signifie le devenir, promet un avenir heureux attendu avec impatience. La largeur de la prairie, la joie et la liberté de l'Amant caractérisent le mieux ce premier *locus*. Le paysage et les sentiments qui l'accompagnent vont changer dans la suite, mais pour l'instant l'Amant aperçoit : *un jardin*. Obéissant au goût de l'époque et fidèle aux prescriptions des arts poétiques, Guillaume de Lorris le décrit avec tant de détails qu'il frôle le pédantesque. Il ne manque pas de nous dire que le jardin est de forme carrée, entouré d'un mur assez haut, muni d'un portillon. Piqué par la curiosité, l'Amant pénètre dans ce jardin, le plus beau et le plus élégant du monde. Rien ne l'empêche d'aller où il veut, s'il désire voir les magnifiques arbres fruitiers, se promener par les sentiers parmi les plantes médicinales et écouter le chant des oiseaux de toutes espèces :

En un leu avoit rossigniaus,
D'autre part jais e estorniaus ;
Si ravoit aillors granz escoles,
De roietiaus et de tortoles,
De chardoneriaus, d'arondeles[5].
(v. 645)

5. Toutes les citations viennent du *Roman de la Rose* édité par Ernest LANGLOIS, Paris, 1920.

L'énumération continue encore dans les vers suivants, pour se terminer par cette exclamation :

Il chantoient un chant itel
Con fussent ange esperitel.
(v. 663-664)

Enfermé déjà dans l'espace limité du jardin, l'Amant partage la joie de ce lieu. Il continue à se sentir gai et libre comme un oiseau; de plus, il est emporté par cette musique qui semble venir du ciel.

Le jardin a tous les attributs de l'*horus conclusus*, présenté avec complaisance par les peintres du Moyen Âge gothique[6]. Dans le domaine littéraire, on le retrouve chez Tibulle et chez plusieurs écrivains plus rapprochés de l'époque de Guillaume de Lorris[7]. Il implique toujours la même idée : celle de la beauté et du bonheur extraterrestre. Dans *Le Roman de la Rose* il traduit la félicité des premières étapes de l'amour, toutes contenues dans le pressentiment et l'attente inquiète. Le lien entre *locus* et le sens devient ici très étroit. Il n'y a pas de doute quant à la nature du lieu. L'auteur nous révèle d'ailleurs assez vite que le jardin où il fait si bon se promener est celui du dieu d'Amour. Le dieu en personne apparaît pour rencontrer l'Amant, qui, après avoir « carolé » avec la société galante, trouve un chemin parmi les plantes médicinales et s'y engage imprudemment. Qu'est-ce qui peut arriver à l'Amant dans le jardin d'Amour? Quelle aventure peut-il vivre? Insouciant vagabond de la prairie verte, curieux explorateur du jardin et de ses secrets l'Amant se dirige toujours vers l'endroit qui l'attire comme un aimant. Son chemin aboutit à la

Fontaine de Narcisse

ombragée par un pin. Autour d'elle

Cupido, li filz Venus
Sema [...] d'Amors la graine.

Avant que l'action ne commence, le lecteur est prévenu sur la nature du lieu par de longues descriptions et explications savantes, de sorte que l'aventure qui y aura lieu est accomplie avant l'événement même. Nous comprenons que l'Amant se trouve dans un endroit enchanté : c'est ici que Narcisse avait vu son visage dans l'eau qui se renouvelle toujours.

6. Nous pensons ici à *Hortus conclusus* de la collection du Stadtisch Kunstinstitut à Francfort.

7. *Le Roman de la Rose*, édité par E. LANGLOIS, t. II, p. 295 et 306.

Le drame doit se répéter encore une fois. L'Amant qui nous raconte ses malheurs passés connaît la suite de son sort, et se plaint d'avoir plongé son regard dans l'eau de la fontaine :

[...] de fort eure m'i mirai.
Las! tant en ai puis sospiré !
Cil miroers m'a deceü.
Se j'eüsse avant coneü
Queus sa force iert e sa vertuz,
Ne m'i fusse ja embatuz.
(v. 1607-1612)

Il serait intéressant d'ouvrir ici une large parenthèse consacrée à l'expression de cet « enamoramiento ».

Ce n'est pas un hasard si Guillaume de Lorris place le moment le plus important de son conte auprès de la fontaine de Narcisse. L'emploi de ce *locus* situe le poète dans une longue tradition représentée, entre autres, par les troubadours. Dans la « canso » de Bernard de Ventadour, la fontaine de Narcisse est évoquée seulement dans sa comparaison :

Anc mon agui de me poder,
Ni no fui meus de l'or en sai
Que-m laissat en sos olhs vezer
En um miralh que mout me plai.
Miralhs, pus me mirai en te.
M'an mort li sospir de preon.
C'aissi-m perdei com perdet se
Lo bel Narcissus em la fon[8].

La densité de la forme poétique de la « canso » permet de concentrer en quelques strophes tout le drame d'amour : le désir, la joie, la souffrance. Il y a peu de textes de troubadours qui soutiennent la comparaison avec ces vers au ton si personnel, avec cette expression de la perte de soi-même et de l'aliénation dans l'amour. Guillaume de Lorris dispose d'une forme beaucoup plus large. Il s'arrête sur les gestes et les réactions de l'Amant pour mieux mettre en relief la sensualité de la scène. D'abord l'Amant a vu la Rose, ensuite il est saisi par l'odeur capiteuse qu'Elle exhale. Comme un somnambule, il s'approche d'Elle, se penche pour mieux sentir. Pénétré par la senteur magique, il reste cloué auprès du rosier :

E quant jou senti si flairier,
Je n'oi talent de repairier.
(v. 1671-1672)

8. J. ROUBAUD : *Les Troubadours*, Paris, 1971, p. 128.

L'univers qu'il voulait embrasser dans sa joie, se resserre et se concentre autour de cette idée : rester près de la Rose. À ce moment arrive le dieu d'Amour :

C'est cil qui les amanz jostise,
Et qui abat l'orgueil des genz,
E si fait des seignors sergenz,
E des dames refait baesses
Quant il les trueve trop engresses.
(v. 868-871)

Il vise l'Amant avec ses flèches et bientôt, après l'avoir atteint, il

Ferme son cœur à clé.

Peu après l'Amant rend hommage au dieu chasseur, comme un vassal soumis, il met ses mains jointes entre celles de son suzerain :

Atant devin ses on mains jointes
E sachetz mout ne-fis cointes
Don sa bouche baisa la moie :
Ce fu ce don j oi graingor joie.
(v. 1955-1958)

Ainsi s'éclaire le vrai sens du cheminement qui ressemblait à un vagabondage : la Rose, c'est-à-dire l'amour, était le destin du héros dès le début de son chemin. L'Amant-« sergent » n'est plus tenté par aucun sentier. Il partage le sort de tous les amoureux : il se perd lui-même; il ne vit que pour tenter des approches craintives de la Rose.

L'espace devant le clos du rosier n'est pas un *locus* comparable aux précédents pour bien des raisons. Le pittoresque de l'action dû à la richesse du décor des *loci* disparaît du texte au profit de la description de la vie intérieure de l'Amant. Dans son cœur tantôt l'espoir, tantôt les idées les plus noires prennent le dessus. Elles sont représentées par des allégories qui se déplacent dans un décor à peine esquissé (Danger dort sous *un* arbre).

L'interdit imposé à l'Amant a pour conséquences le changement de l'ambiance créée jusque là par les *loci* qu'il traversait.

Dans l'espace rétréci, l'univers perd ses couleurs vives en même temps que la joie s'évade du cœur de l'Amant.

À cette nouvelle étape de sa vie l'Amant rencontre Dame Raison. Elle inspire l'estime, elle est pleine de bon sens, mais elle n'est pas attrayante. Adieu, la beauté frivole de Dame Oiseuse et Leece.

El (la Raison) ne fu jeune ne chenue,
Ne fu trop haute ne trop grasse.
(v. 2978-2979)

[...] Bien ressembloit haute personne.
(v. 2984)

La féerie des vêtements recherchés, des bijoux luisants au soleil et toute la gamme des couleurs disparaissent, puisque le cœur de l'Amant s'assombrit et prend les tons graves de la mélancolie, du désespoir et de la tristesse. Pour l'accentuer davantage, Dame Raison porte une robe grise, sans éclat.

En proie au désespoir l'Amant piétine devant la haie du rosier qui est pour lui un espace interdit. Son état peut être comparé à une espèce de paralysie, qui ne lui permet ni de renoncer à ce désir qui le tourmente, ni d'obtenir ce qu'il lui faut. L'amour est donc une force destructrice et une prison d'où l'on ne peut s'échapper. Dame Raison en parle ainsi :

On qui aime ne peut bien faire
Ne a nul preu dou monde entendre :
S'il est clers, il pert son aprendre,
E se il fait autre mestier,
Il n'en puet guieres esploitier.
(v. 3044-3048)

Bientôt, devant l'Amant attristé se dresse un autre obstacle. Ses amis et le rosier qui abrite la cause de sa joie et de son malheur se trouvent enfermés derrière un mur, dans un vrai château-fort, construit selon toutes les règles de l'art de la défense. Aucun détail de la description du château ne sera sans importance pour un lecteur attentif. La précision est due aux principes de la description, formulée par les *Artes versificatoriae*[9].

La suite des images qui suggèrent le rétrécissement de l'espace arrive ici à sa fin. Nous ne connaissons pas l'idée que Guillaume de Lorris poursuivait (puisqu'il n'a pas eu la possibilité de l'expliquer jusqu'à la fin). Mais ce qu'il a eu le temps de créer est largement suffisant pour qu'on y entre et qu'on pense le monde qui était sien.

L'aventure de l'Amant se divise en deux étapes : la première se termine auprès de la fontaine de Narcisse; la seconde continue jusqu'à la fin du texte. D'abord le héros vit dans un élan de joie, comme un jeune homme qui ne connaît pas encore les peines d'amour; mais le regard qu'il plonge dans la fontaine est le début de son initiation douloureuse à la vie des adultes. Une fois victime du dieu-chasseur, il est traité

9. E. FARAL : *Les Arts poétiques du XIIe et XIIIe siècles*, Paris, 1923, p. 118-135.

comme un sacrilège et un ennemi. Pour le séparer de la Rose on dresse des murs et des châteaux, comme si l'on se préparait à un long siège et à une lutte sans pardon.

De ce bref résumé se dégage un modèle de l'espace dans *Le Roman de la Rose*. Le chemin de l'Amant en est l'axe, unissant les lieux des nœuds dramatiques analysés ci-dessus (prairie, jardin, fontaine, etc.) où l'action devient plus dense. Ni le songe (qui, pour être interprété selon l'intention de l'auteur est muni d'une explication par sa nature), ni la prairie ne déterminent le sort de l'Amant puisqu'ils forment un espace ouvert. Ils suggèrent la variété des solutions possibles plutôt que des limites. Rien ne forçait l'Amant à entrer dans le jardin d'Amour ; il a fait un choix. Le rétrécissement de l'espace signifie pour l'Amant la perte de la liberté. Devant la haie du rosier il reste physiquement libre, mais son cœur est « fermé » à clé. Il ne veut pas s'éloigner de là, obéissant à la voix de son cœur ; ou de son désir si l'on veut.

Le commencement de l'aventure dans l'espace ouvert et son lent rétrécissement correspondent au changement du climat émotionnel. La joie et l'insouciance accompagnant la marche à la découverte du monde font place à la tristesse et aux tourments qui accablent l'homme exclu et rejeté de son paradis. Dans le clos du jardin le mouvement du héros n'est plus un choix opéré dans un ensemble de possibilités mais au contraire il suit un schéma fixe. C'est pourquoi il impose un climat qui va s'assombrissant et annonce l'esclavage de l'Amant.

Sans que l'auteur ait recours à des moyens recherchés, nous apercevons que l'espace dans *Le Roman de la Rose* est orienté vers la Rose, située au centre de l'univers poétique. Aucun épisode ne dévie l'action de cette direction fixée dès le début. Le héros parcourt son chemin, terminé par un obstacle infranchissable. Invité d'abord, pour être chassé ensuite, l'Amant se retrouve devant un espace interdit qui apparaît comme un grand point d'interrogation : quelle sera la fin de cette aventure sentimentale? Car ce mur veut dire dans le langage spatial tout ce que les poètes courtois avaient l'habitude de nommer la cruauté de l'amour, l'éloignement douloureux ou les obstacles au bonheur. Si nous attachons tant d'importance à un seul élément de la langue spatiale, c'est parce que le texte même nous y invite. Il nous plonge au cœur de l'histoire dont le miroitement magique suggère mais ne veut rien expliquer. Il y a encore un autre argument pour la quête du sens caché. Nous avons entrepris la lecture d'un roman allégorique en vue d'établir un modèle de l'espace et nous ne pouvons pas nous arrêter au niveau du sens premier. L'ensemble des observations faites permet d'affirmer que les relations spatiales peuvent servir de clés pour l'analyse de deux niveaux du roman : allégorique et courtois. Ces dimensions forment une mosaïque d'entrelacs qu'on ne peut traiter séparément.

Comme cela a été dit, l'axe principal du texte est muni de nœuds dramatiques dotés d'une dynamique d'action toute particulière. Ce sont les endroits accélérant les événements et en même temps pourvus de longues descriptions, riches en allusions à la tradition littéraire, élargis-

sant les perspectives de l'aventure. Évidemment les nœuds dramatiques sont des *loci* allégoriques par excellence et cela grâce au procédé de la description qui cherche à attribuer un sens à chaque élément de l'image. Chargés de sens, ils engendrent des situations que l'on peut prévoir : dans le jardin d'Amour, auprès de la fontaine de Narcisse, l'Amant doit tomber amoureux. Tel est le pouvoir des *loci comunes*.

Le refus de la Dame et les obstacles qui s'opposent à l'amour sont présentés à l'aide de personnifications, mais les relations spatiales y jouent un rôle important. Le château-fort, les sentinelles et l'obstination de l'Amant suggèrent le siège et peut-être des batailles pour conquérir la Rose. Une telle solution du conflit entre l'Amant et ses adversaires devait s'imposer aux lecteurs de l'époque, puisque Jean de Meung, continuant le roman, a développé le vieux thème de la sérieuse littérature allégorique : la guerre, qui oppose le Bien au Mal, mettant en scène les vices et les vertus personnifiés. À chaque pensée de l'Amant, à chaque tressaillement de son cœur, correspond un mouvement de l'allégorie qui le représente. Ainsi un phénomène psychologique est réécrit dans le langage des gestes et des déplacements, joués par des « acteurs », dans un certain espace ; et sans aucune référence au temps.

La dimension allégorique de l'échec de l'Amant conduit à l'univers courtois, car les deux sont strictement liés. Le chemin que l'Amant a choisi est son chemin de vie, qui le mène à la découverte du sens de sa pérégrination. Le mystère de l'amour est dévoilé devant lui (selon le mode courtois, bien évidemment). La Rose est inaccessible, ou peut-être, difficilement accessible. La constance et la force de l'amour doivent s'affermir dans une situation dure, et apparemment sans issue pour l'amoureux. Même si Guillaume de Lorris avait pu conduire l'action de son roman jusqu'à la cueillette de la Rose, le rétrécissement de l'espace et le clos du rosier fermé à l'Amant nous auraient appris la nécessité de se soumettre aux épreuves, de servir longtemps, de donner des preuves de la patience et de la fermeté dans la volonté de servir le dieu d'Amour.

Voilà comment les éléments de la langue spatiale traduisent les règles de l'amour courtois. Remarquons que l'emprisonnement par étapes qui emmène l'Amant dans un univers insolite introduit les quatre catégories spatiales autour desquelles s'organise tout le texte : accessible-inaccessible, libre-esclave. Et il reste à ajouter une vérité qui se révèle sur tous les plans : que dans ce roman, où, pourrait-on dire, il n'y a pas de fable (dans le sens où l'entend Lotman[10]), l'amour est la force motrice de l'action.

Cette analyse délibérément sommaire ne veut qu'attirer l'attention sur le texte vu sous un angle nouveau. Elle donne comme résultat un

10. J. LOTMAN : *Struktura tekstu artystycznego*, PIW, 1984, p. 339 : « La fable est un "élément révolutionnaire" par rapport à "l'image du monde". Les "événements" dans "Le Roman" peuvent être devinés par un lecteur averti. Donc la fable ne contient rien d'imprévisible ».

modèle de l'espace — à notre sens — simple et convaincant. L'auteur se sert à bon escient du langage spatial pour réussir à développer surtout deux aspects de l'amour courtois : l'amour comme perte de soi-même et sa fatalité dans la vie de l'homme.

Certes, l'art d'aimer de Guillaume de Lorris est loin de la mystique des troubadours, centrée sur le principe de l'éloignement ; et l'espace interdit du rosier est doté d'un pouvoir de suggestion beaucoup moins riche. Avec le temps l'art d'aimer courtoisement glissera vers une schématisation qui aboutira à la *Dame sans merci*. Les *loci*, porteurs de sens, vont constituer des « briques employées à des constructions sans grande originalité[11] ».

Mais dans l'œuvre de Guillaume de Lorris ces *loci* donnent une impression de fraîcheur. La prairie verte, le début printanier, répétés à satiété dans tant de textes médiévaux, ce jardin heureux, reflet lointain du jardin d'Eden de la Genèse, respirent un extraordinaire calme. Le poème, comme C. S. Lewis l'a remarqué[12], fascine par un curieux mélange d'innocence et de sensualité qui nous permet de croire un moment que le Paradis n'a jamais été perdu.

11. On en trouvera des exemples dans l'œuvre poétique de FROISSART (« L'espinette amoureuse » ou « La prison amoureuse »).

12. C. S. LEWIS : *The Allegory of Love*, Londres, 1923, p. 68.

Gilles BOUNOURE

L'ARCHEVÊQUE, L'HÉRÉTIQUE ET LA COMÈTE

(Première partie)

« Je serais fort d'avis qu'on examinât premièrement s'il est vrai que les années qui ont suivi de près les comètes aient toujours été remarquables par des événements plus tragiques que ceux que l'on voit arriver dans d'autres temps. Si l'on trouvait que la chose fût ainsi, on pousserait les recherches plus loin, et l'on examinerait quelle peut être la cause de la liaison de ces événements tragiques avec les comètes. Si l'on trouvait que la chose fût autrement, on tâcherait de désabuser le monde de ses fausses imaginations sur ce point-là, et l'on ne ferait pas plus de cas de la fausseté, sous prétexte qu'elle est répandue par tout le monde, que si elle n'était que la maladie de deux ou trois personnes ». C'est à la rigueur bien cartésienne de ce dilemme que Bayle[1] doit d'avoir comme éteint les comètes au ciel de l'histoire humaine pour les faire briller dans celui des seuls astronomes : l'année même où il publiait ces réflexions, Halley pouvait observer la comète qui reçut son nom, avant d'en calculer les éléments orbitaux.

Les lumières des philosophes ont certes contribué à « désabuser le monde sur ce point-là », mais les comètes n'ont point tout à fait fini d'animer la vie des sociétés : à preuve « l'événement scientifique » et commercial qu'a provoqué, au début de 1986, le « retour » de la comète de Halley, largement célébré par la presse[2]. Et s'il n'y eut pas de terreurs comparables à celles qui marquèrent jusqu'au précédent passage de 1910[3], c'est

1. *Lettre sur la Comète*, 1682. N.B. : les notes ont été limitées aux références et remarques indispensables. L'hérésie évoquée ici peut encore prêter à des développements historiographiques instructifs et amusants. Échantillons à chercher dans F. VERNET : *Dictionnaire de Théol. Cath.*, t. V, 1905, p.134-137, où Éon est « entouré d'une lumière fantastique », ce qui eût bien servi ma thèse si l'auteur n'avait pas été victime d'une « illusion diabolique ». A. BORST : *Die Katharer*, 1953, et sa « trahison » française *Les Cathares*, 1974, p. 13 : traité d'Hugues de Rouen « en forme de dialogue », faux; saint Bernard à Toulouse en 1147, faux; etc. P. LEVOT et A. de LA BORDERIE (Éon en partageux quarante-huitard : cf. note 82). H. MAISONNEUVE (Éon-Jerry Lewis au concile de Reims), etc.

2. Un bon exemple est le supplément de 52 pages à *Libération*, 20 déc. 1985.

3. Les usines Michelin vendaient alors jusqu'en Italie des bouteilles d'air comprimé à respirer « quand la terre serait envahie des miasmes pestifères de la Comète de Halley », *Corriere della Sera*, 17 mai 1910.

surtout que les « principaux artisans » de l'événement de 1986 ont été « les scientifiques eux-mêmes, qui donnent en spectacle leur quête d'informations nouvelles », en même temps qu'ils affichent des « discours rassurants[4] ». À cet égard, ce « business astronomique[5] » qu'a sous-tendu un credo scientiste, ne renseignera pas moins les futurs historiens des mentalités que les « fausses imaginations » offertes par les siècles passés : au prochain retour de la comète, a-t-on supposé, « les spéculations d'aujourd'hui seront sans doute rangées au placard des illusions perdues[6] ». Bayle ne disait-il pas déjà : « les savants sont quelquefois une aussi méchante caution que le peuple »?

Du point de vue de l'histoire des idées, Bayle témoigne encore d'un temps où « on s'est vu réduit à la nécessité de croire ce que tout le monde croyait, de peur de passer pour un factieux, qui veut lui seul en savoir plus que tous les autres et contredire la vénérable Antiquité; si bien qu'il y a eu du mérite à n'examiner plus rien et à s'en rapporter à la Tradition ». Dans un article fameux, L. Febvre attirait l'attention sur la « révolution mentale » qui nous sépare du XVIIe siècle et de ses procès de sorcellerie : « De ces révolutions de l'esprit qui se font sans bruit et qu'aucun historien ne s'avise d'enregistrer[7] ». Les gens de ce temps-là, et leurs croyances, ajoutait-il, « on ne s'en débarrasse pas en disant "des sots" ». Et cela ne vaudrait-il pas *a fortiori* pour les âges antérieurs? S'il prétend analyser le rôle historique de ces « grands préjugés qui s'élèvent de la multitude », pour parler comme Bayle, l'historien des mentalités est ainsi contraint à une démarche paradoxale : user d'une critique par principe défiante, sinon méprisante, à l'égard de la Tradition, de l'Autorité et de ces « cent mille esprits vulgaires qui se suivent comme des moutons », pour expliquer l'objet même de sa défiance, les « fausses imaginations » ou les « opinions fausses » « qu'il est facile de persuader au peuple ». C'est donc avec et contre Bayle qu'il lui faudra examiner en particulier le rôle historique des comètes dans les sociétés humaines, admettre qu'il y eut un temps où « les années qui ont suivi de près les comètes » semblèrent tragiques à ceux qui les vivaient, pour espérer comprendre, sans invectives pour la « sottise » des « âges préscientifiques », quelle pût être *alors* « la cause de la liaison de ces événements tragiques avec les comètes » : c'est un des préjugés, et une des ambitions de cette étude.

L'archevêque dont il s'agit ici est connu : c'est Hugues d'Amiens, attesté dès 1113, et investi du siège de Rouen depuis son sacre le 14 septembre 1130 jusqu'à sa mort le 11 novembre 1164[8]. De ses œuvres, constituées pour l'essentiel de commentaires théologiques, subsiste en particulier un traité en trois livres *Sur l'Église et ses ministres*, plus

4. *Libération, loc. cit.*, p. 3 et 10.
5. *Ibid.*, p. 8.
6. *Ibid.*, p. 3.
7. *Annales*, III, 1948 : *Au cœur religieux du XVIIe siècle*, éd. de 1983, p. 401-411, ici 410.
8. *Histoire litt. de la France*, t. XII, p. 647 sq., *Gallia Chr. nova*, XI, p. 43 sq.

apologétique, et qui seul a retenu l'intérêt des historiens. Intitulé par ses premiers éditeurs *Contre les hérétiques de son temps*, il est fréquemment invoqué par les spécialistes des hérésies médiévales, qui en déplorent cependant l'imprécision historique, ou n'y voient qu'une « ennuyeuse polémique[9] ». De fait, dans ce traité non daté, de quels hérétiques s'agit-il ? L'époque d'Hugues d'Amiens en est pleine : c'est en Allemagne, aux Pays-Bas, en Italie, en Champagne, en Bretagne, en Provence, en Languedoc que « surgissent les faux prophètes », comme disent évangéliquement les chroniqueurs, au cours des deux tiers de siècle que vécut au moins ce prélat. Mais aucun nom, aucun lieu, aucun détail caractéristique n'abaissent son œuvre au rang, sans doute méprisable pour un théologien, d'une chronique, à nos yeux plus utile. Faut-il préciser qu'il en va de même de la plupart des traités rédigés en ce temps, et dans cet esprit, non pas contre les hérétiques qui n'auraient pas lu ces écrits, mais en réaction à leur existence? On discute toujours, et assez futilement, depuis Mabillon, de l'identité des hérétiques qu'évoque saint Bernard dans ses *Sermons*[10]. Ainsi du traité d'Hugues d'Amiens, et de bien d'autres[11].

Significativement, ce traité, qui n'est pas datable par son contenu, peut l'être par la dédicace qui l'accompagne, sans en faire partie, et qui s'adresse à un autre prélat, également assez bien connu :

> *Au fils de la Sainte Église Romaine l'évêque Albéric, si souvent légat du siège apostolique, le pêcheur Hugues, néanmoins prêtre de Rouen : Révérend Père, j'ai longtemps différé d'obéir à tes recommandations, sans pourtant les oublier; accorde cependant ton pardon à qui te le demande, et à qui tu accordes habituellement tes bienfaits. Dans ma mémoire siège ce souvenir digne d'y rester : j'eus l'honneur d'être à tes côtés aux confins de la Gaule, près de la mer des Bretons, dans la cité de Nantes. C'est alors que tu présentas, devant une grande presse de fidèles, les reliques des saints martyrs les frères Donatien et Rogatien, que tu avais reçues en mains, et que tu les remis en place après les avoir présentées, avec les honneurs voulus et les actions de grâces. C'est alors que nous vîmes avec toi une comète glissant sur sa lancée, tête la première, en direction de l'ouest, présage assuré, selon ta réflexion, de la ruine de l'hérésie qui se répandait alors en Armorique. C'est alors justement que de-*

9. Première édition par L. d'ACHERY : *Opera omnia* de Guibert de Nogent, 1651, p. 690 sq. L'appréciation est de H. C. LEA : *Histoire de l'Inquisition au Moyen Âge*, tr. Reinach, t. I, p. 66.

10. MABILLON : *Opera S. Bernardi*, 1690. Depuis lors, on n'a toujours pas précisé la date de leur rédaction, les informations dont disposait leur auteur, présent aux conciles où furent présentés Henri du Mans et Éon de l'Étoile (mais il ne dit mot de ce dernier); le public auquel ces écrits étaient destinés, etc.

11. Résumé des diverses interprétations du traité d'Hugues d'Amiens dans BORST : *op. cit., loc. cit.*

vant ta prédiction orthodoxe la populace hérétique fut incapable de faire front ; leur hérésiarque prit peur, et n'osa pas se montrer. C'est pourquoi tu jugeas à propos que j'écrivisse quelque chose sur les hérésies naissantes, tâche que j'ai entreprise pour t'obéir, mais par un ouvrage succinct, et à traits brefs. Aussi bien tire-t-on d'une prémisse réduite une très large conclusion, d'un petit vase des mets abondants, à la manière catholique, selon le Saint-Esprit[12].

Outre une donnée connue, cette lettre fournit deux inconnues : quelle comète, et quel hérétique, (pour quelle équation, a-t-on envie d'ajouter)? C'est en 1138 qu'Albéric, moine de Cluny, devint cardinal-évêque d'Ostie, en même temps qu'il était dépéché comme légat en Angleterre, où Osbert de Clare, moine de Westminster, lui dédicaçait, dès son arrivée, sa *Vie d'Édouard le Confesseur*[13]. Revenu à Rome l'année suivante pour le dixième concile œcuménique, il fut envoyé en Orient pour y présider le concile d'Antioche, le 30 novembre 1139[14]. Séjournant à Jérusalem jusqu'à Pâques 1140, il semble avoir été retenu, durant les quatre années consécutives à son retour, par l'agitation qui régnait à Rome, et les soucis de tout cardinal, quand trois papes meurent en moins d'un an et demi[15]. On sait, grâce en particulier aux biographes de saint Bernard, qu'il accompagna, avec d'autres prélats, l'abbé de Clairvaux dans sa campagne de prédication contre l'hérétique Henri de Lausanne dans les environs de Toulouse, en juillet et août 1145[16]. On a pu supposer que, soit avant, soit après ce voyage dans le Sud-Ouest, le cardinal-légat était venu à Nantes dans l'espoir d'y débusquer un autre hérétique[17]. Deux crises secouaient alors l'épiscopat breton et auraient pu, à elles seules, justifier sa venue[18]. N'a-t-on pas trace, même, d'un

12. *Patr. Lat.* 192, c. 1255-6; je m'inspire de la traduction partielle de Dom CLÉMENT : *H.L.F.*, *loc. cit.*

13. Sur Albéric, à défaut de mieux, de CAIX DE SAINT-AYMOUR : *La Grande Encyclopédie*, I, 1147, *s. v.* Sur la dédicace d'Osbert et son but, M. BLOCH : *La Vie de saint Édouard le Confesseur*, 1923, *Mélanges historiques*, éd. de 1983, II, p. 948 sq. et surtout 953 sq. Sur la présence en France d'Albéric, légat de Lucius II, mis en cause par l'ancien abbé de Maurigny pour simonie et népotisme, correspondance de S. Bernard, *Ep. 426*. Albéric est trop souvent confondu avec le légat Henri, plus tardif : ainsi J. DUVERNOY : *L'Histoire des Cathares*, 1979, p. 122, etc. La dédicace d'Hugues de Rouen a au moins deux explications : Albéric est comme lui un ancien clunisien, alors que le pape est un cistercien; de plus le cardinal-évêque d'Ostie est traditionnellement le « numéro 2 » de l'Église, chargé en particulier d'introniser le pape.

14. A. FLICHE : *Histoire de l'Église*, IX, I (194), p. 76-77. HEFELE-LECLERC : *Histoire des Conciles*, V, I (1912), 720 et 745-6.

15. A. FLICHE, *op. cit.*, pour mémoire : Innocent II, 24 septembre 1143. Célestin II, 8 mars 1144. Lucius II, 15 février 1145.

16. VACANDARD : *Vie de saint Bernard*, éd. de 1902, II, p. 209 et sq. et les diverses *Vitae* (*P. L.* 185, *passim*). Voir ma mise au point chronologique, à paraître dans le *Bull. Soc. Hist. et Arc. du Périgord.*

17. Ainsi LEA, *op. cit.*, *loc. cit.*

18. Un premier conflit oppose dès 1144 l'évêque d'Aleth voulant s'installer à Saint-Malo et les moines de Marmoutiers (*Gallia chr. nova* XIV, 219, 1001 sq., *Instr.*, 235 sq., etc.

passage de saint Bernard à Nantes vers cette année-là[19] ? Rien de sûr, malheureusement, ni pour le cardinal, ni pour l'abbé de Clairvaux. On sait seulement qu'Albéric mourut vers la fin de l'année 1147[20]. À la prendre en toute rigueur, la lettre d'Hugues d'Amiens n'éclaircit pas le mystère : adressée à celui qui fut « si souvent légat », elle désigne, comme date de rédaction, la fin de la carrière d'Albéric ; insistant sur la lenteur d'Hugues à satisfaire la demande qui lui avait été faite à Nantes, ne renvoie-t-elle pas au contraire de nombreuses années en arrière ?

Comme les éclipses, les apparitions de comètes permettent-elles de dater un événement ? Il s'en faut de beaucoup. Outre qu'elles pourraient être aussi nombreuses dans l'espace que les poissons dans la mer, selon le mot fameux de Kepler, et que leurs orbites, parfois perturbées, sont sujettes à transformations, les comètes ne sont périodiques que pour 40 % d'entre celles qui ont été observées, au nombre de 710, jusqu'en mai 1982 : ce sont les « vieilles comètes » à orbite elliptique, « vieilles connaissances des astronomes qui les ont déjà vues, reconnues, photographiées, et attendent leur retour » ; « en revanche, pour les comètes qui parcourent des orbites ouvertes, c'est-à-dire des paraboles ou des hyperboles, il peut s'agir de leur premier passage qui restera unique si l'orbite, même après la traversée du système solaire, continue à rester ouvertes » : ce sont là les « nouvelles comètes[21] ». Dans les âges antérieurs au développement de l'astronomie scientifique, c'est la date de l'observation qui permet de déterminer si la comète observée est « vieille », calculable pour son orbite et sa périodicité, ou « nouvelle », c'est-à-dire unique et non calculable faute d'observations utilisables. Ainsi, la majorité des phénomènes cométaires échappant à la périodicité, aucune date ne peut être vérifiée « par la comète », à moins de s'être assuré qu'il s'agissait, précisément, d'un phénomène périodique et qu'on l'a correctement calculé. Y a-t-il moyen d'échapper à la circularité de

LA BORDERIE, *Hist. de la Bretagne*, III (1899), 206 sq.). L'affaire fut jugée l'année suivante à Périgueux, devant un tribunal de prélats, mais ne fut réglée qu'en 1178. La deuxième crise opposait l'archevêque de Tours à l'évêque de Dol qui prétendait au même titre ; condamné à se soumettre par Lucius II, le prélat breton, privé du pallium, résista quelque temps puis se réfugia auprès de Roger de Sicile, dont il obtint l'archevêché de Capoue (cf. *Gall. Chr. Nova, op. cit.*).

19. Une charte de l'abbaye cistercienne de Buzay, fondée en 1136 à l'instigation de saint Bernard (JOBIN : *Saint Bernard et sa famille*, 1891, 578 sq. et 590 sq., ainsi que VACANDARD, *loc. cit.*, I, 357 sq. et 404 sq., qui oublie cette charte dans son exposé des voyages de 1145) et dirigée d'abord par son frère benjamin Nivard, mentionne les admonestations qu'est venu adresser l'abbé de Clairvaux au protecteur de l'abbaye, Conan III, qui la dépouillait des revenus dont il l'avait d'abord gratifiée. Texte, et voyage, datés, par l'identité des souscripteurs, de 1144-47. La guerre que se livraient alors clunisiens et cisterciens pourrait expliquer qu'Hugues d'Amiens ait « oublié » de rappeler la présence de saint Bernard à Nantes en 1145.

20. Références dans VACANDARD, *op. cit.*, II, 348.

21. P. MAFFEI : *La Comète de Halley*, tr. fr. 1985, 369-371. De tous les ouvrages suscités par le « retour de la comète », c'est de loin le moins éphémère et le plus instructif pour l'histoire des sciences, bien qu'il ne soit pas exempt d'erreurs grossières : « Giulo Ossequente » y est donné, p. 185, comme un auteur du XVII[e] !

ce raisonnement ? Force est de s'en remettre aux témoignages de la Tradition, si fragiles, frustres ou fragmentaires qu'ils soient[22]. On doit au génovéfain A.-C. Pingré, dont la ferveur et la science théologales, selon l'esprit du temps, s'étaient vouées au culte de la mécanique céleste, un *Traité historique et théorique des Comètes*, ou *Cométographie* : l'ouvrage reste insurpassé par le catalogue d'observations anciennes qu'il tire des annales occidentales, bien que les sources chinoises, qu'il fut le premier à invoquer, fussent infiniment plus précises[23]. C'est donc à ce catalogue qu'il faut recourir pour déterminer quand furent observées des comètes en Occident, dans l'intervalle où Hugues d'Amiens et Albéric purent en remarquer une dans le ciel de Nantes, c'est-à-dire entre 1138 et 1147.

Pingré ne signale d'observations occidentales qu'en 1144 (deux), 1145 (sept), 1146 (cinq), 1147 (une), tout en remarquant, pour la première date : « Les garants de son apparition rapportent à l'an 1144 la mort du pape Luce II qui n'est mort qu'en 1145 ; ils marquent sur 1146 une éclipse de Soleil, arrivée certainement en 1147 ; il y a toute apparence qu'ils auront pareillement accéléré d'un an l'apparition de la Comète suivante ». Pour 1146, « il se pourrait absolument que cette comète ne différât point de la précédente ou de la suivante ». Quant à celle de 1147, Pingré résume vaguement une indication vague : « L'empereur Conrad partit en mai 1147 pour la Terre Sainte ; cette expédition avait été précédée de l'apparition d'une Comète[24] ». À se reporter au texte invoqué par le génovéfain, on constate qu'il désigne implicitement l'année 1145, au début de laquelle parvint en Occident la nouvelle de la prise d'Édesse par l'émir de Mossoul, motivant la croisade, cette expédition « qu'avait déjà présagée une étoile vue auparavant, répandant sa chevelure lumineuse sur les royaumes voisins, signe céleste qui signifiait [*sic*] clairement que les peuples profanes voulaient anéantir les royaumes romains, vers où se hâte dévotement aujourd'hui la nation des Christicoles, désireuse de châtier de sa main vengeresse ceux qui ont cherché à déshonorer la mère du Christ[25] ». Les doutes de Pingré étaient

22. Témoignages soumis eux-mêmes aux vicissitudes de l'histoire des sciences : pour le XIIe siècle, de la trentaine d'observations citées par Pingré en 1783, Hind, en 1860, ne tire qu'une seule « comète reconnue », mais les conjectures d'Olbers et de Tempel, abandonnées depuis, invitent à la même époque à en reconnaître deux de plus. Cf. A. GUILLEMAIN : *Les Comètes*, 1887, p. 102-113.

23. *Cométographie...*, Paris, 1783, t. I, 2e partie, « Histoire générale des comètes », p. 180 sq. Sur la valeur des travaux de Pingré, et de ses sources orientales, voir MAFFEI, *op. cit.*, 106 sq. et *passim*.

24. PINGRÉ, *op. cit.*, p. 393-394.

25. *Laurentii de Leodio Gesta episcoporum Virdunensium, continatio*, *P. L.* 204, c. 971.

Anno [...], quo expeditio christianorum
[contra paganos a toto Romano imperio processit :
Quam praesignaverat jam visa in antea stella,
Spargens lucifluas in regna propinqua jubas ;
Quod plane signum signabat velle supernum
Gentes prophanas pessum dare regna Romana ;

fondés, et les astronomes modernes ne voient là que confusions chronologiques à propos d'une même apparition de comète, celle du printemps 1145[26]. Ce ne sont pas les six témoignages d'observations que j'ai pu rassembler pour compléter le catalogue de Pingré qui pourraient y contredire : trois donnent la date de 1145, l'un rapporte la mort de Lucius III à 1146, un autre à 1143[27], un dernier, enfin, est dépourvu de date et ne pouvait être retenu par Pingré s'il le connaissait : c'est, bien sûr, le témoignage de l'archevêque de Rouen.

Ainsi se trouve confirmée la présence d'Hugues d'Amiens et du légat Albéric à Nantes en 1145; c'est plus qu'une vraisemblance. Peut-on aller au-delà? Pingré hésitait à chercher là une comète périodique, voyant dans l'apparition de 1147 un passage de la comète de 1661 dont Halley avait calculé les éléments orbitaux, tandis qu'il fixait au 5 mai 1155 celui de la comète de Halley, la mieux connue. On sait aujourd'hui qu'il faut la chercher dix ans plus tôt; pourtant, c'est seulement en 1850 que :

> *Hind l'identifia comme celle de Halley, et, en datant son passage au périhélie le 19 avril, il estima que toutes les observations s'expliquaient, à savoir : sa découverte dans le crépuscule du matin, vers le 15 avril, l'accroissement de son éclat vers la fin du mois, sa disparition vers la première semaine de mai et sa redécouverte dans le ciel du soir, au nord-ouest, le 14 mai. Enfin son affaiblissement graduel dans l'Hydre femelle en juin, jusqu'à sa totale disparition*[28].

Les estimations actuelles, mêlant calculs et critique des documents anciens, permettent de décrire cette apparition comme moins « brillante », pour parler sommairement, que le précédent passage, si fameux, de 1066, mais au moins aussi spectaculaire : une queue net-

Quo nuno devote properat gens christicolarum
Ultrici dextra cupiens hos jure ferire,
Qui Christi matrem studuerunt exhonorare [...]

Vers probablement composés comme les suivants (c. 972) pour accueillir dignement le pape Eugène, arrivé à Verdun le 5 novembre 1147.

26. Par exemple H. MUCKE : *Helle Kometen von -86 bis +1950, Ephemeriden und Kurzbeschreibungen*, Wien, 1972, p. 27 (calcul), 28 (description). Je remercie le Conservateur de la bibliothèque de l'Observatoire de Paris de m'avoir permis de vérifier dans la littérature spécialisée qu'il s'agit d'un point de vue unanime. Quant à la littérature historique, elle est généralement imbue d'un rationalisme aux conséquences comiquement désastreuses. À propos de « La comète de Halley à l'époque romaine », *Bull. Ass. G. Budé*, déc. 1985, 388, A. LE BOEUFFLE conclut : « On peut constater une nette tendance à accompagner systématiquement tout grand événement historique de l'apparition d'un objet céleste inaccoutumé : cette fâcheuse pratique affaiblit quelque peu la valeur des témoignages recueillis ». Des témoignages astronomiques, ou des témoignages historiques?

27. 1145 : *Chronique de S. Colombe de Sens*, cf. note 47; *Continuation de Bourbourg*, cf. note 48; *Chronique bretonne*, cf. note 33. 1146 : *Chronique de saint Aubin d'Angers*, cf. note 47. 1143 : *Chronique brève de S. Florent de Saumur*, cf. note 47.

28. P. MAFFEI, *op. cit.*, p. 254.

tement plus longue, une période de visibilité exceptionnelle, et une luminosité suffisante pour qu'on l'ait vue « même quand la lune fut pleine (les 8 mai, 6 juin et 7 juillet)[29] ». Si Hugues et Albéric l'observèrent évidemment après le passage au périhélie, et dans le ciel du soir, « glissant tête la première vers l'ouest », ce ne put être qu'en mai ou au début de juin, puisque le légat se trouvait avec saint Bernard dès le 2 juillet à Bordeaux[30]. Une date plus précise est peut-être à tirer de l'ostension de reliques mentionnée par Hugues d'Amiens : bien que ce fût loin d'être une règle, on aimait à lever les reliques le jour de la fête du saint[31]. N'y a-t-il pas fort à parier qu'Albéric et Hugues, se trouvant à Nantes en mai-juin 1145, ont profité pour se rendre en l'église Saint Donatien de ce que la fête des saints Donatien et Rogatien, martyrs nantais, tombait justement le jeudi 24 mai[32]? C'était peu après la nouvelle lune, quand la comète brillait au plus fort de la nuit...

On ne peut manquer d'observer, à la suite de Bayle, qu'une même comète, quand on regarde sa queue dirigée vers l'orient, présage sinistrement des menaces sur Jérusalem, mais annonce joyeusement, considérée dans sa tête qui tombe à l'ouest, la défaite des hérétiques d'Occident. De quels hérétiques s'agit-il donc? On n'avait certes pas attendu Pingré, ni ses successeurs, pour rapprocher de la lettre d'Hugues d'Amiens ce passage assez mutilé de la *Chronique bretonne*[33] :

> *1145. Mort du pape Lucius, à qui succéda Eugène. On vit une comète, l'hiver fut tiède et les arbres furent stériles; (des moutiers?) sont incendiés, certains de leurs habitants tués par le fer et la faim, ainsi que de nombreuses autres habitations d'ermites dans Brocéliande et d'autres forêts, du fait d'un hérétique habitant ces forêts avec de nombreux partisans, que poursuivaient [?] seulement [lacune]. Ce personnage, entre autres hérésies, se divinisait; nombreux furent ceux qui, s'obstinant à croire en lui, ou plutôt en son hérésie, en diverses provinces, et surtout dans le diocèse d'Aleth, endurèrent patiemment jusqu'à la mort des supplices variés. Il s'appelait Eudo, natif du pays de Loudéac.*

29. *Ibid., loc. cit.* : queue de 30°, soient quinze paumes de main alignées et vues à la distance du bras tendu; 79 jours de visibilité, près de trois fois la période de passage de 1682. *Ibid.*, 242-255 et 363-365.

30. *Gallia Chr. nova* II, c. 814-815.

31. Ainsi, en 1147, « *Eugenius papa corpus Patris Vitoni in ipsius die festivitatis in novo feretre transposuit* », *Annales S. Vitoni Virdunensis*, *P. L.*, 204, c. 990.

32. P. PERDRIZET : *Le Calendrier parisien à la fin du Moyen Âge*, 1933, p. 141, rapide mise au point sur cette fête.

33. *Chronique bretonne*, publiée d'abord par Dom MORICE : *Preuves*..., 1742, puis dans *R.H.F.* XII, 557-8. MAISONNEUVE (n. 88, p. 106) cite ce texte sans marquer les lacunes. Le rapprochement avec Éon est établi dès le XVIII[e] siècle.

À quoi s'ajoutent ces indications de la deuxième main de la *Seconde Continuation de la Chronique de Gembloux*[34] :

> *1146. L'hérésie des Eunites pullule dans la Bretagne. Leur chef était un personnage à l'esprit dérangé nommé Eunus ; bien qu'il fût idiot et peinât à reconnaître les formes même des lettres, cependant il traitait et disputait des livres divins d'une manière infâme. Par une audace abominable, sans avoir reçu les ordres sacrés, il célébrait indignement des messes, pour l'égarement et l'anéantissement de ces désespérés ; il ordonnait même des évêques et des archevêques pour ceux qui s'attachaient à lui ; il commettait également beaucoup d'autres actes criminels et contraires à la loi divine. À la fin, rempli d'un souffle diabolique, il se jeta dans une folie telle qu'il disait et forçait à croire qu'il était le fils de Dieu, affirmant qu'il était celui au nom duquel les prêtres, à l'Église, terminent habituellement la collecte générale, en disant :* Per eumdem Dominum nostrum. *Cependant, tous les actes détestables et honteux commis dans le secret par ces hérétiques dénommés Eunites, mieux vaut les entourer de silence, de peur qu'ils n'impriment l'horreur, ou même n'inspirent l'erreur chez les auditeurs fragiles.*

L'hérétique qu'étaient venus combattre Hugues et Albéric étant si bien connu, le détour « astronomique » par la comète de Halley n'était-il pas totalement superflu ? Pas tout à fait, si l'on remarque que cet hérétique est mieux connu sous le nom d'Éon de l'Étoile, nom qu'aucun historien, à ma connaissance, n'a examiné de près. Ce que les chroniqueurs désignent comme le *nomen* de l'hérétique évoque bien, sous sa forme francisée, les éons des théories manichéennes ou plutôt gnostiques, dont on a pu chercher les survivances dans l'hérésie bretonne[35]. Mais quel personnage médiéval[36] a jamais porté *nomen* pareil ? Et même, est-ce celui que les sources prêtent à l'hérétique ? Elles hésitent entre *Eudo*, par ailleurs largement attesté, et *Eunus*, qui ne l'est pas du tout, mais elles tirent toutes le nom de ses sectateurs, les *Eunitae*[37]. Le délire

34. *Continuatio Gemblacensis, P. L.* 160, c. 264. *R.H.F.* XII, 274 ; sur les diverses mains, *P. L.* 160, c. 26.

35. Manichéisme, DOLLINGER : *Beiträge zur Sektengeschichte...* 1890, I, 102 sq. Gnosticisme, ALPHANDÉRY : *Les Idées morales chez les hétérodoxes latins...*, 1903, 102 et « Le gnosticisme dans les sectes médiévales », *Revue d'hist. et de phil. rel.*, 1927, 410.

36. Aucun des historiens d'Éon ne s'est souvenu du fameux Eunus, esclave syrien de Sicile, « magicien », roi-prêtre et chef de la grande révolte servile qui tint en échec les troupes romaines de 139 à 132 (source principale : fragments de Diodore de Sicile; bonne mise au point dans J.-P. BRISSON : *Spartacus*, éd. de 1969, 55-77, et bibl. 270-273). Quoique fort aventurée, l'hypothèse d'une réminiscence de cette révolte au XIIe siècle autorisait de beaux développements ! C'eut été en tout cas la seule façon de défendre les leçons *Eunus, Eunitae*.

37. *Eudo* : Guill. de NEWBURY, I, 19 = *R.H.F.* XIII, 97, Robert de Torigny, ann. 1148 (*P. L.* 160, c. 465 et éd. Delisle, passage copié par Matthieu Paris). *Chron. bretonne*, traduite

d'interprétation qui conduisit l'hérétique à se croire appelé par les prêtres à l'église, et par Dieu dans le monde, permet-il de trancher entre les deux *nomina*? Nullement. Guillaume de Newbury, de loin le plus disert sur cet épisode, le nomme *Eudo*, mais le fait délirer sur le texte de l'exorcisme du sel et de l'eau, *per eum qui venturus est judicare vivos et mortuos et saeculum per ignem*, renvoyant plutôt à la forme *Eunum*[38]; en revanche, la *Chronique de Gembloux*, on l'a vu, le nommant *Eunus*, cite le texte de la collecte, *Per eumdem Dominum...*, renvoyant plutôt à *Eudonem*! Si la statistique avait un sens à s'appliquer à une série si réduite, on retiendrait que sur les sept sources qui nomment l'hérétique, quatre le nomment *Eunus*, *Eum* ou *Eun*, confondu avec le latin *eum*[39]. Tous délires et désaccords qui dénoncent non seulement la situation du latin liturgique, qui n'était plus compris d'une majorité de fidèles dès avant le XIIe siècle[40], mais aussi, dès ce moment, l'isolement linguistique de la Bretagne : car *Eunus*, *Eun* sont très probablement des haplographies pour *Evenus*, *Yvonus*, *Yonus*, *nomina* qui n'étaient guère connus qu'en Bretagne, mais qui y étaient infiniment plus fréquents que le *nomen Eudo*[41]. Quant à *de Stella*, pour accepter d'y voir « le nom patronymique de l'hérésiarque », puisqu'il « y a eu dans la noblesse bretonne une famille *de l'Estoile* assez ancienne[42] », il faudrait oublier que le seul à le nommer ainsi, Guillaume de Newbury, précise qu'il s'agit là d'un *agnomen*, d'un surnom, qu'on ne peut rattacher aujourd'hui à aucun toponyme de la région de Loudéac[43]. Or *stella* n'est-il pas le nom

supra. *Eunus* : Otton de FRISINGEN, I, 55. *R.H.F.*, XIII (658). *Continuation de Gembloux aux chroniques de Sigebert*, *P. L.* 160, c. 264. *Chronique de Cambrai...*, *R.H.F.* XIII, (501). *Chronique de Nicolas d'Amiens*, *R.H.F.* XIV, 22 (*Éon*). Sur la forme *Evus*, infra, n. 39.

38. Du reste Guill. de NEWBURY semble hésiter : « *Eudo is dicebatur [...] ita dementatus ut, quum sermone gallico Eun diceretur, ad suam personam pertinere crederet [...] Per eum...* » (*loc. cit.*).

39. Cf. notes précédentes. Faut-il prendre en compte le témoignage de Pierre le Chantre, qui ne donne le nom de l'hérétique, *Evus*, que dans la deuxième rédaction abrégée du *Verbum abbreviatum* (*P. L.* 205, c. 545)? Ce texte, dont l'histoire ne semble pas avoir été étudiée récemment, est ici secondaire, mais invite à chercher un *nomen* breton.

40. Cf. tout récemment, V. COLETTI : *L'Éloquence de la chaire, victoires et défaites du latin entre Moyen Âge et Renaissance*, tr. fr., 1987, mais aussi ce qu'en disait LECOY DE LA MARCHE (*La Chaire française au Moyen Âge*, 1868). Pour une probable haplographie (Evus : Evenus, acc. Euun : Euenum), cf. note précédente.

41. À défaut de tables anthroponymiques pour cette époque, cf. *Indices* de la *Gallia Chr. nova*, surtout t. XIV, couvrant la Bretagne (avec confusions, dans les sources mêmes, des noms *Eudo / Yvo* (*Instr.*, c. 213, cartulaire de Redon « écorchant » le nom de l'abbé) ou *Eudo / Odo* (*ibid.* c. 220, à propos du comte de Bretagne). À ma connaissance, on n'a pas étudié précisément la géographie linguistique de la Bretagne au XIIe siècle.

42. A. de LA BORDERIE , *op. cit.*, t.III, p. 210. Il faut aussi mentionner, pour mémoire, les multiples tentatives, du XVIIe siècle à nos jours, pour identifier ou rattacher l'hérésiarque à Eudon de Porrhoët, grand féodal révolté contre le fils et successeur de Conan III, puis contre Henri II Plantagenêt, et héros malheureux d'une sorte de « résistance » bretonne : cf. par ex. J. BOUSSARD : *Le Gouvernement d'Henri II Plantagenêt*, 1956 (qui confond cependant, p. 410 n. 1, cet Eudon avec Eudon de Penthièvre, qui lui est antérieur d'un siècle).

43. G. de NEWBURY, *op. cit.*, « agnomen habens de Stella ». C.E. DU BOULAY : *Hist. Univ. Paris*, 1665, t. II, p. 241, insistait déjà sur ce point. Toponymie : I.G.N., cartes au 1/25000e et rééd. des cartes de Cassini (1/86400) et « d'état-major » (1/80000).

médiéval des comètes pour le vulgaire, le terme qu'utilisent d'abord pour les décrire les chroniques monastiques, le mot même qui légende le passage de la comète de Halley en 1066 sur la « Tapisserie de Bayeux »[44] ?

Pour l'historien, bien sûr, une relation causale entre des événements concomitants, à défaut de preuves, ne peut jamais procéder que de présomptions, et d'un refus des rencontres fortuites. Nul n'est tenu de les accepter ; il serait aisé d'objecter, par exemple, qu'aux termes de la lettre d'Hugues d'Amiens, l'hérésie des « Eunites » n'avait *probablement* pas attendu la comète pour se répandre en Bretagne ; à quoi il serait aussi facile de répondre qu'à lire les autres sources, l'hérétique de Loudéac a modifié sa doctrine au fil du temps, et ne reçut *probablement* son surnom qu'après l'apparition de la comète, et ainsi de suite. Plutôt que d'affronter à l'infini des hypothèses, il faut examiner quelles sont les certitudes susceptibles de renforcer ces deux présomptions ; la comète de 1145 eut un retentissement psychologique considérable, et son intensité fut telle qu'elle influa sur l'hérésie bretonne. Pour les arguments externes, d'abord, quelques historiens d'Éon de l'Étoile ont observé que « la coïncidence des mouvements populaires avec les périodes de famine, vers 1144 [...] atteste leur relation avec une conjoncture économique difficile[45] », et que le « le terrible hiver de 1144 fut suivi de deux années de famine effroyable pendant lesquelles les riches eux-mêmes eurent peine à faire face au prix exorbitant du pain[46] ». C'est répéter ce que disent clairement les chroniques du temps, qui lient, les unes, comète et famine, les autres, famine et hérésie. Parmi les premières, celle de Saint-Florent de Saumur indique laconiquement : « 1143. Mort du pape Lucius, apparition d'une étoile chevelue, grande famine » ; celle de Saint-Aubin d'Angers ajoute quelques mots : « 1146. Mort du pape Lucius ; apparition d'une étoile chevelue ayant ses rais vers l'Est. Famine à travers toute la Gaule » ; celle de Sainte-Colombe précise : « cette année 1145, parut au mois de mai une étoile chevelue, suivie d'une mortalité exceptionnelle chez les hommes et les animaux, d'épidémies et d'une famine telle que le setier de froment se vendait 12 sous, l'orge 10, l'avoine 8[47] ». Pour les deuxièmes, la *Chronique de Gembloux* enchaîne immédiatement à son tableau de l'hérésie bretonne, déjà traduit, la description suivante : « une très grave famine, en germe depuis longtemps, a pris un développement si large et si durable que la foule toujours croissante des pauvres n'a pu être sustentée qu'au prix d'une grande incommodité par ceux qui, en considération de Dieu ou mus par la pitié, leur tendaient une main miséricordieuse. Nombreux même furent ceux qui, riches de victuailles et d'autres denrées, furent amenés

44. Cf. évidemment PINGRÉ, *op. cit.*, t. I, 180 sq.

45. M. MOLLAT : *Les Pauvres au Moyen Âge*, éd. de 1984, p. 107.

46. N. COHN : *Les Fanatiques de l'Apocalypse*, tr. fr., 1962, p. 48, qui résume avec une remarquable exactitude les témoignages sur Éon.

47. *Breve Chron. S. Florentii Salmur.* in *R.H.F.* XII, 490 ; *Chron. S. Albini Andegavensis*, in *R.H.F* XII, 481 ; *Chron. Senonense S. Columbae*, *R.H.F.* XII, 288.

à la mendicité par le fléau de la famine ». Quant à la *Chronique bretonne*, on l'a vu, elle note la coïncidence de la comète, d'un hiver désastreux, et des désordres imputables aux hérétiques.

C'est que l'hiver 1143-44 avait été exceptionnellement humide, et marqué surtout, au milieu de janvier, par un terrible ouragan venu du nord-est, et qui

> *[...] rasa des églises jusqu'aux fondations, ébranla et renversa des clochers et des tours d'un poids incalculable et d'une grande solidité, déracina des arbres, détruisit châteaux et maisons, dont l'effondrement enveloppa dans la mort hommes, femmes, enfants et troupeaux ; même la mer, au cours de cette semaine, sortit de ses bornes et submergea la plupart des côtes*[48].

C'est pourquoi

> *[...] une très grave famine affligea, cette année, un grand nombre de gens ; beaucoup furent réduits à la pauvreté par le manque de pain. On raconte qu'en Angleterre cela prit des proportions telles qu'un très grand nombre de personnes des deux sexes en vint à mourir de faim. Et ce ne furent pas seulement les pauvres et les gens modestes, mais aussi beaucoup de ceux qui croyaient disposer de ressources suffisantes qui, poussés par le glaive impitoyable de la famine, furent contraints d'émigrer ailleurs pour, sinon fuir totalement, du moins atténuer dans ses effets le fléau de la disette. La maturité du blé et les moissons furent plus tardives qu'à l'habitude : car, empêchés par des pluies excessives, les moissonneurs ne purent guère se mettre au travail que le 25 août, alors que nous les avions vus quelquefois le faire le 25 juillet..*

À l'automne, « vignes et arbres fruitiers n'offrirent pas l'abondance habituelle, ayant eu du mal à produire, ils n'eurent que des fruits rares et aigres[49] ». Si l'hiver 1144-45 fut clément[50], ce fut précisément sa tiédeur, comme dit la *Chronique bretonne*, qui provoqua un nouveau malheur, avec des pousses prématurées qu'anéantirent les gelées de printemps : derechef « les arbres furent stériles », et les moissons compromises. Et c'est au printemps 1145, quand « la soudure, difficile pour tous, même pour les riches, multiplie les "faméliques" parmi les *pauperes* dépourvus de réserves », et que les institutions charitables distribuent le « pain de

48. *Sig. Gembl. Continuatio Gemblacensis*, an. 1146, *P. L.* 160, c. 264 ; *Chron. bret.*, voir note 33. *Sig. Gembl. Continuatio Burburgensis* (près de Dunkerque), an. 1143, *P. L.* 160, c. 381.

49. *Sig. Gembl. Continuatio Gemblacensis*, an. 1144, *op. cit.*, c. 262.

50. Contrairement à ce qu'en dit N. COHN, *loc. cit.*, ce ne fut pas « l'hiver » qui fut « terrible », mais ses conséquences. Voir supra la *Chron. bretonne*.

mai »[51], qu'apparut justement la comète de Halley, au plus fort de la famine.

À ces faits aussi tangibles qu'éprouvants (compte tenu même des exagérations), s'ajoutaient nouvelles et rumeurs. En 1145, à Prémontré, par exemple, on sait que

> *Édesse, cité de Mésopotamie, où se trouvaient les reliques des apôtres Thomas et Thaddée, et qui n'avait jamais été atteinte par les souillures de l'idolâtrie, du fait de sa conversion au christianisme dès les premiers temps, est prise par les Turcs qui l'ont assiégée ; là, après que l'évêque de la cité eut été décapité, et les saints lieux profanés et souillés de multiples et indicibles abominations*[52]*, plusieurs milliers de victimes de tout âge et sexe sont massacrés, torturés de diverses façons, emmenés en captivité et réduits en esclavage.* Et ce n'est là que le début des malheurs. *Le pape Lucius assiège les sénateurs romains insurgés contre l'Église sur le Capitole, mais ensuite, contraint à l'exil par Jordan, frère de Léon, il meurt emporté par la maladie dans l'année même de son élection; son successeur est Bernard, abbé de Saint-Anastase, qui prend comme pape le nom d'Eugène. Les Romains lui opposent le patrice Jordan et les sénateurs, et le chassent de la ville. Après avoir passé les Alpes, il est venu en Gaule*[53].

On était évidemment informé de malheurs plus proches, variables selon les lieux et les intérêts : on parlait de la guerre civile en Angleterre, de la cruauté du roi de France, qui avait fait brûler vifs treize cents personnes dans l'église de Vitry où elles s'étaient réfugiées, l'année passée, ou des moindres barbaries des guerres locales. Nouvelles dans l'ensemble exactes, même si l'on n'hésitait pas quelquefois à déformer le nom de l'émir de Mossoul, Zenki[54], en celui, plus éloquent, de Sanguinius! À côté de cela, des horreurs, qui permettent de mesurer l'état des esprits l'année suivante : l'inévitable imputation antisémite d'« un enfant chrétien, nommé Guillaume, crucifié en Angleterre, à Norwich,

51. M. MOLLAT, *op. cit.*, p. 48 et 124.

52. L'auteur de la chronique répugne à évoquer les coucheries de l'émir dans l'église principale d'Édesse : cf. *Continuatio Gembl.*, *op. cit.*, an. 1146 : « leur seigneur avait fait édifier son lit sur le saint autel de la basilique majeure, et, par haine et mépris du Très-Haut, y couchait avec sa putain ».

53. Robert ABOLANT : *Sig. Gembl. Continuatio Valcellencis*, an. 1145, *P. L.* 160, c. 373-374. Sur ces événements, par ex. HEFELE-LECLERC : *op. cit.*, 796-799, A. FLICHE, *op. cit.*, 189 sq.

54. *Sig. Gembl. Continuatio Valcellencis*, *P. L.* 160, c. 185. À ces nouvelles alarmantes, il conviendrait d'ajouter la prophétie, resurgie en 1145 et transmise par de nombreux chroniqueurs, faisant de Louis VII l'« empereur des derniers jours », le nouveau Constantin appelé à conquérir Byzance, puis Babylone : voir le résumé suggestif de COHN, *op. cit.*, 64-65. Mais l'influence de cette prophétie sur les mouvements populaires contemporains, faute de témoignages, n'est guère mesurable.

par des Juifs la veille du sabbat[55] », préludant à on ne sait quels pogroms, et les rumeurs d'anthropophagie : « alors que régnait en Gaule une famine extrême, un individu tuait des hommes près de Morimond, dans le diocèse de Langres, et en vendait à autrui la chair cuite, pour la consommation; arrêté ensuite par des pauvres, il fut pendu à un gibet »[56]. C'est que la famine, qui n'eut de cesse durant douze ans, suivant un autre chroniqueur[57], n'atteignit pas seulement l'humanité dans sa chair, mais aussi dans sa raison, et ses limites idéales : les esprits pouvaient-ils s'abstraire de cette sauvagerie?

Le printemps et l'été 1145 sont précisément marqués de manifestations de piété animales, aux dire des témoins : « Cette même année, des hommes entreprirent, à Chartres d'abord, de tirer avec leurs épaules des charrois chargés de pierres, de poutres, de ravitaillement et d'autres choses, pour la construction de l'église (cathédrale) dont on édifiait alors les tours. Qui n'a pas vu cela ne verra jamais rien d'analogue. Non seulement là, mais dans presque toute la France, la Normandie et ailleurs, on ne vit partout qu'humilité et affliction, actes de pénitence et rémission des péchés, chagrin et tristesse collective. On pouvait voir les femmes comme les hommes à genoux pour tirer (les chars) à travers les terres les plus bourbeuses, se laisser rouer de coups, les miracles se multiplier partout, les chants et les cris s'élever à la gloire de Dieu. Il subsiste même sur cet événement inouï auparavant une lettre d'Hugues, archevêque de Rouen, à Thierri, évêque d'Amiens, qui s'enquérait de l'affaire. On eût dit que s'accomplissait la prophétie : l'Esprit de Vie était dans les roues (*Ézéch.* I, 20)[58] ». Confirmant ce récit, la lettre d'Hugues, qui a été conservée, indique que cette dévotion plus bestiale qu'angélique se répandit dans toute sa province ecclésiastique, sous forme d'associations :

Ils n'admettent personne en leur compagnie qu'auparavant il ne se soit confessé et soumis à la pénitence, n'ait renoncé à toute animosité et à tout désir de vengeance et ne se soit véritablement réconcilié avec ses ennemis. Cela étant fait, les associés élisent entre eux un chef, sous la conduite duquel ils tirent eux-mêmes leurs charret-

55. *Sig. Gembl. Auctarium Mortui – Maris, P. L.* 160, c.395, et *Auctarium Ursicampinum, ibid,* c. 408. Sur les massacres consécutifs à cette rumeur, en Allemagne et en France, et le lien entre pogrom et croisade, cf. L. POLIAKOV : *Du Christ aux Juifs de Cour,* 1955, 64-65, 74-75 (sur l'affaire de Norwich), et N. COHN, *op. cit,* 58-60. On sait, par *Ep.* 365, comment l'abbé de Clairvaux s'opposa en Allemagne aux prédicateurs antisémites.

56. *Chron. Turonense, R.H.F.* XII, 473 et R. ABOLANT : *Continuatic Praemonstr., P.L.* 160, c. 374. Selon la fameuse description qu'en fit Raoul Glaber (III, 4), la famine de 1033 avait donné lieu aux mêmes événements, ou aux mêmes rumeurs.

57. *Sig. Gembl. Auctarium Affligemense* (Belgique), *P. L.* 160 , c. 283, ann. 1139 : « ab isto anno cepit fames XII annos perdurans ».

58. Robert de TORIGNY, an. 1144 (= 1145), *P. L.* 160, c. 461-2; cf. aussi *Chron. de Rouen,* ann. 1145, in LABBÉ : *Nova Bibl.* I, 367 = *R.H.F.* XII, 785.

tes avec silence et humilité, et présentent leur offrande en se donnant la discipline, et en versant des larmes.

L'archevêque de Rouen explique ensuite qu'il patronne ces associations quand elles réunissent les garanties de catholicité qu'il a énumérées, et que récompensent, du reste, des guérisons miraculeuses :

Nous permettons, conclut-il à l'adresse de son collègue, à nos diocésains d'aller pratiquer cette dévotion aux autres évêchés, mais nous leur défendons d'entrer dans les lieux où il y a des excommuniés, et où l'on a interdit le service divin. Ces choses sont arrivées l'an 1145. Adieu[59].

De ce même mouvement témoignent encore les miracles survenus, entre le 17 juin et le 22 juillet 1145, lors de la reconstruction de l'abbatiale de Saint-Pierre-sur-Dives, et que l'abbé du lieu, Aimon, consigna en les rapportant à la Vierge[60], mêmes attelages, mêmes mortifications :

Tous, hommes, femmes, et enfants, se dépouillaient de leurs vêtements jusqu'à la ceinture et se faisaient flageller par les prêtres tandis qu'ils se traînaient à terre devant l'autel majeur de l'église, puis devant les autres autels

pour « extorquer » les guérisons, comme dit l'abbé[61]. Ces flagellants quadrumanes de 1145, antérieurs de plus d'un siècle au mouvement qui porte ce nom[62], procèdent évidemment dans leur organisation des confréries laïques issues du mouvement de paix, et attestées dès avant le début du siècle[63] ; dans leur esprit, ils prolongent aussi les mouvements de piété populaire de cette époque, et dont le plus connu s'attacha aux pas de Robert d'Arbrissel[64]. Mais faut-il donner tort au chroniqueur,

59. *P. L.* 192, c. 1117 sq., où l'on trouve la notice de Dom CLÉMENT (*H.L.F.* XII, 647 sq.) reproduisant en partie la traduction de Dom POMMERAYE (*Hist. des Archevêques de Rouen*, 1667), reprise ici, avec quelques modifications.

60. *P. L.* 181, c. 1703 et J.-C. RICHARD : *Les Miracula composés en Normandie aux XIe et XIIe siècles*, 1975 (thèse dact., Éc. Chartes), II, pp. 300-334 : *Miracula S. Mariae facta in coenobio S. Petri Divensis*. Avait-on identifié alors, plus de deux siècles avant la litanie de Gerson, la Vierge à la « Stella maris » chevelue de 1145?

61. Je suis la paraphrase de P. A. SIGAL : *L'homme et le miracle*, 1986, qui étudie ce cas p. 133-134, 181 et 308.

62. Cf. par ex. N. COHN, *op. cit.*, p. 121 sq.

63. Sur les fraternités de paix, cf. par ex. M. MOLLAT, *op. cit.*, 117, 124 et PETIT-DUTAILLIS, *Les Communes Françaises*, éd. de 1970, 28 et n., 72-86.

64. Sur Robert d'Arbrissel, outre les deux récents ouvrages de J. DALARUN, voir les brèves remarques de J. BECQUET, dans *Hérésies et Sociétés*, 1968, p. 139-143 : « Érémitisme et hérésie au Moyen Âge ».

quand il affirme que ces dévotions furent « inouïes » ? Pour cette année, on ne saurait dire :

> *[...] la majorité des miracles posthumes avaient lieu, aux XIe et XIIe siècles, au printemps ou au début de l'été, et étaient liés à l'affluence des pélerins en cette période de l'année ; affluence dûe aux facilités de pélerinage, concordant avec la célébration de grandes fêtes religieuses*[65]

sans préciser : au printemps, surtout les années de famine, affluaient spécialement aux portes des monastères, des églises et des évêchés les affamés, qui sollicitaient d'abord la guérison de leur faim. Non qu'il faille voir seulement dans les mouvements pieux de Chartres, de Normandie et d'ailleurs des rassemblements d'indigents venus troquer leur pauvre force de travail contre un peu de pain, mais on ne conçoit pas que les prêtres patronnant ces mouvements aient laissé un seul des pénitents mourir de faim. C'est bien aussi parce que les campagnes stériles, même dans les régions les plus riches, n'avaient pas besoin de leurs bras, ou que ces bras semblaient échouer dans leur œuvres profanes, qu'ils vinrent les offrir à l'élévation d'édifices divins[66]. Ces associations de pénitents exaltés, dotées d'une hiérarchie autonome, et qui se complaisaient dans la souffrance, en quoi diffèrent-elles psychologiquement de cette foule d'hérétiques qui s'était donné pour chef Éon, ce « fou exalté », ainsi qu'une contre-hiérarchie, et dont le plaisir semble avoir été le pillage et l'incendie ? Induit par les réalités atroces et les effrayantes imaginations de l'an 1145, le même égarement sado-masochiste poussait les uns à imposer une légalité extraordinaire, les autres à rechercher l'illégalité la plus complète, l'ordre ancien se trouvant également récusé, et c'est tous au péril de leur corps que les uns bâtissaient des églises, et que les autres les détruisaient. On ne saurait incriminer leur « folie » sans souligner d'abord celle du temps : ils en furent, les uns et les autres, de fidèles témoins.

À suivre

65. P. A. SIGAL, *op. cit.*, , 194 : c'est un des points aveugles de ce livre remarquable. L'auteur a pourtant consacré plusieurs études à la pauvreté au Moyen Âge. Ce qu'il dit des « miracles de saint Gibrien » à Reims au printemps 1145 est aussi à interpréter d'après ce contexte de famine.

66. M. MOLLAT, *op. cit.*, p. 48, etc. Pour des définitions régionales des pauvretés, selon les terroirs et les régimes sociaux, cf. *ibid.*, 202 sq. et G. DUBY : *L'Économie rurale et la vie des campagnes dans l'Occident médiéval*, éd. de 1977, *passim*. Si la région de Chartres est une des plus riches de France, ni celle de Rouen ni celle de Saint-Pierre-sur-Dives ne semblent déshéritées. Quant à la situation économique de la Bretagne au XIIe siècle, elle est pour le moins mal connue : COHN, *op. cit.*, la décrit comme ruinée par les Normands et les féodaux, J. BOUSSARD, *op. cit.*, p. 105, la donne comme « un pays riche et peuplé, capable de procurer de substanciels accroissements de puissance au prince qui la gouverne » ; la plupart des historiens, comme J. Duby, évitent le sujet. En se défiant des généralités simplistes, ne se trompe-t-on beaucoup à lui supposer, à l'intérieur des terres, une économie rurale moins prospère que celles des régions précédemment évoquées, et une plus grande fragilité devant la famine ?

NOTES DE LECTURE

Elisabeth Carpentier, *Orvieto à la fin du XIIIe siècle. Ville et campagne dans le cadastre de 1292*, Éditions du CNRS, Paris, 1986.

Le cadastre orviétan de 1292 est un des rares documents de ce type qui nous soient parvenus pour l'Italie du XIIIe siècle. Ses deux gros registres, consacrés l'un à la ville et l'autre au contado, constituent un document exceptionnel pour l'histoire des communes de l'Italie centrale.

Il faut dire tout de suite que le beau livre d'Elisabeth Carpentier — et ces quelques lignes ne feront ici que le signaler à l'attention — met en pleine valeur la richesse du document et ses multiples implications. L'analyse ponctuelle des données du cadastre a été conduite après traitement informatique et l'auteur y a ajouté l'examen d'un dossier documentaire qui, permettant de dépasser la source fondamentale de l'enquête, illustre de nombreux aspects de l'histoire d'Orvieto à la fin du XIIIe siècle. La recherche acquiert ainsi l'épaisseur chronologique que les seuls registres fiscaux ne pouvaient lui permettre.

La première partie du volume décrit l'espace de la ville et du contado, « cadre dans lequel s'est opéré le grand recensement des terres de 1292 ». Quatre quartiers subdivisés en vingt et une régions — dont trois situées au pied de la plate-forme de tuf (de 1500 mètres d'est en ouest, 800 mètres du nord au sud) sur laquelle est construite Orvieto — constituent la complexe articulation de la cité; le *comitatus et districtus* est organisé en vingt *pivieri* et treize *castelli*. Au fil d'une analyse concise et efficace, l'auteur montre que les deux réalités, de la ville et du contado, sont le fruit de cheminements séculaires qui, au débouché du XIIIe siècle, connaissent un moment significatif coïncidant avec « la fin de la grande période de l'expansion médiévale » mais ne constituent certainement pas un point final.

La distinction, imposée par de nombreuses confrontations documentaires, entre contado et aire d'influence politique, tend à élargir le discours sur le thème de l'expansion de la domination orviétane au-delà des frontières occidentales du contado (Val d'Orcia, Val di Lago, domaines des Aldobrandeschi). Cette expansion rencontrait force obstacles et se révélait tout autre qu'irréversible; ce phénomène était jusqu'ici peu connu et on souhaite à son sujet d'ultérieurs approfondissements.

La seconde partie du volume aborde la genèse du cadastre dans le contexte de l'histoire financière; elle le situe dans le cadre du système d'imposition en vigueur dans les communes italiennes, en particulier celles d'Ombrie, de Toscane et des Marches. Elle expose d'autre part les problèmes liés à l'utilisation du document et au traitement informatique. Les tables qui ont été élaborées sur ordinateur n'ont pas toutes été publiées : l'auteur a choisi le *piviere* de Ficulle, la ville et le contado; pour ces derniers les données sont présentées à la fois intégrées et distinctes.

Pour chacun de ces ensembles sont exposés les résultats suivants : nombre moyen des pièces de terre possédées par chaque propriétaire, superficie moyenne des patrimoines (en *tabule*); valeur moyenne de ces patrimoines; nombre total des pièces de terre, superficie totale, superficie moyenne, valeur totale, valeur moyenne; enfin valeur moyenne de la *tabula*.

La globalité des données acquises de cette manière constitue un fondement solide pour la troisième partie du volume, dans lequel se développe la réflexion

sur le milieu culturel, sur les systèmes culturaux, la propriété foncière, les conditions sociales de la population urbaine et rurale. Le déroulement plaisant et rigoureux de ces pages introduit à la « découverte » d'un territoire jusqu'ici inconnu dans ses structures foncières; un territoire qui, au contact de diverses réalités régionales - Latium, Ombrie, Toscane - ne saurait être réduit à la dimension d'une appendice, même multicolore, de ces dernières mais assume au contraire un visage propre et pour certains aspects original.

Alfio CORTONESI

Anne-Marie Lecoq, *François Ier. Imaginaire symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Macula, Paris, 1987, 565 p., 238 ill.

En 500 pages et 12 enquêtes policières menées tambour battant, ce livre démontre de façon irréfutable le bond vers l'absolutisme monarchique réalisé en France sous François Ier.

Pour ce faire, l'auteur a traqué à travers le monde une multitude d'objets hétéroclites, d'images et de textes, dignes d'un intemporel concours Lépine, mais qui, minutieusement décrits, interprétés et mis en relations, éclairent d'un jour neuf la personne véritable du roi, « tel qu'il s'imaginait être, tel que son entourage s'imaginait qu'il était, tel que son peuple s'imagina qu'il fut, et non celui que ses imaginations anachroniques ont projeté sur lui et à sa place ».

Le langage de la symbolique permet de faire ressurgir ce double idéal de François d'Angoulême et les spéculations monarchiques et nationales de son entourage de façon beaucoup plus sûre qu'aucun travail historique sur les sources traditionnelles n'aurait pu le faire.

Au-delà, en mettant en lumière dans ces documents négligés un autre canal d'infiltration de l'italianisme à la tête de l'état royal, Anne-Marie Lecoq jette un regard neuf sur le premier éclat de la Renaissance française, de son art et de sa culture. En s'inscrivant à la rencontre de plusieurs disciplines, histoire des mentalités, histoire de l'art et de la littérature, l'étude, pour la première fois, nous propose une méthode d'analyse et d'interprétation rigoureuses des symboles. Rendons hommage à la qualité bibliographique de l'ouvrage : 500 titres rassemblés viennent en effet célébrer cette symbolique royale.

Dans une préface magistrale, Marc Fumaroli remet en perspective ce travail de fourmi, en faisant jaillir d'emblée la portée essentielle de l'ouvrage : cette accumulation de symboles ésotériques et parfois benêts démontre mieux que tout document d'archives la mise en place de l'État moderne.

La collecte des objets ne concerne que la période 1504-1525, nous montrant d'abord le « trio d'Angoulême » – François, héritier présomptif du trône de France, sa mère Louise de Savoie et sa sœur Marguerite, l'intellecuelle de la famille – s'adonnant dans sa soif de pouvoir à la magie astrale, néo-platonicienne et cabaliste, à des pratiques angélologiques et mystiques; puis le jeune roi d'avant Pavie, au firmament de sa gloire, s'identifiant à des formules passe-partout puisées dans la littérature chevaleresque et surtout dans l'Antiquité, qui, sous son règne, prennent la dimension de leit-motiv : le second César « subjugateur des Helvétiens », le « chevalier de la Croix », le nouveau Constantin, le « noble champion ».

Au cœur de cette machination monarchique, deux clercs, dont il convient désormais de mettre en avant le rôle méconnu, François Demoulins et Jean

Thenaud, véritables directeurs de conscience, fournissent la famille en substances ésotériques internes et en flagornerie à vertus pédagogiques. Mais s'élèvent aussi les voix spontanées de gens qui, peu ou prou, veulent faire entendre au roi la voix du peuple, comme le montrent les discours publiés à l'occasion des entrées royales, les cadeaux à la gloire du souverain qui célèbrent le Roi très chrétien doté de toutes les vertus, l'imperator invincible et tout puissant, le prince à la salamandre, l'élu de dieu.

Entre les messages internes à l'entourage, ce que le Roi donne à voir de lui-même, et l'image que lui renvoient ses sujets, il convient de souligner l'absence de discours médiatique qui interdit de voir dans cette mystification un acte de propagande, comme pourra le distiller un Louis XIV.

Au centre de cette symbolisation du roi thaumaturge, une seule personne, la mère du Roi. Ce n'est certainement pas un hasard si nos trois rois qui se donnèrent le plus à voir dans leurs fonctions symboliques, saint Louis, Louis XIV, et désormais François Ier, eurent tous trois les mères que l'on sait!

Nicolas FAUCHERRE

Daniel Russo, *Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité (XIIIe -XIVe siècles)*, Paris, La Découverte/École française de Rome, 1987.

L'analyse iconographique est une des voies qu'emprunte l'étude des images pour viser à une rigueur scientifique. Définie par Panofsky dans sa préface célèbre aux *Essais d'iconologie* en 1939, l'iconologie, science de l'iconographie, du déchiffrage de l'image a souvent été accusée de traiter la peinture comme s'il s'agissait d'un texte; on lui a reproché à juste titre d'oublier ce qui relevait des qualités plastiques propres à l'image — des formes, de la couleur.

Plus récemment, la sémiologie a enseigné à prendre en compte dans l'analyse de l'image les composantes iconographiques dans leurs rapports les unes avec les autres, à chercher du sens ailleurs que là où le déchiffreur d'images traditionnel s'appliquait à le lire : dans la structure plastique de l'œuvre, dans le système formé par ces éléments.

Daniel Russo, lorsqu'il étudie la fortune picturale de saint Jérôme en Italie au tournant du Moyen Âge et de la Renaissance, hérite dans son approche iconographique des acquis de la sémiologie. Son travail s'inscrit dans la catégorie très appréciée aujourd'hui des études d'iconographie thématiques visant à prendre en compte toute la production picturale relative à un sujet choisi dans un contexte d'abord décrit et justifié. Cette forme d'étude relève autant de l'histoire que de l'histoire de l'art et intéresse donc un public d'autant plus large.

En choisissant Jérôme qui « envahit l'iconographie des XIIIe et XVe siècles » et « porte à un rare degré de pertinence » « le genre des images d'autorité » qu'il « recouvre complètement », Daniel Russo s'attaque à un cas nouveau de l'iconographie de la fin du Moyen Âge. Il peut d'autant mieux développer autour du saint tous les ressorts d'une méthode de travail exemplaire et qui invite à d'autres analyses du même type autour des grandes figures de la sainteté.

La vie de Jérôme, comme ses écrits, se caractérisent par leur variété même. Il est l'homme du désert mais aussi le citadin romain, le cardinal et l'anachorète, le traducteur de la Bible, le savant féru de culture antique, le défenseur

de l'Église, le directeur de conscience et le solitaire vacillant des déserts de Chalcis. D'abord réduit dans les images à l'apparence d'un moine écrivant, on voit, à partir du XIVe siècle l'éventail de ses figures se déployer sur les murs des chapelles privées et jusque dans les bibliothèques. Près de dix siècles après sa mort, Jérôme connaît dans la peinture italienne une vogue telle qu'il supplante la plupart des saints. Le premier travail de Daniel Russo a été de reprendre tous ces panneaux de fresques, de les ordonner par époques, par régions, par ateliers, par commanditaires, soucieux qu'il était de saisir ce que représenta pour ce public avide d'images le solitaire qui, aujourd'hui encore, se dessine assez facilement dans nos mémoires, agenouillé devant un crucifix entre un lion discret, un crâne et quelques livres.

La prétention de l'auteur n'est pas de bouleverser la vision que nous avons de Jérôme. Il ne remet pas en question les grandes lignes de l'évolution de la représentation du saint qui correspondent à un schéma connu de ceux qui s'intéressent à l'hagiographie médiévale. Jérôme sort des bibles illustrées où il figurait un écrivain depuis l'époque carolingienne pour gagner au XIVe siècle les parties latérales des retables, les écoinçons des fresques. De là, il triomphe de certains rivaux comme Antoine et Augustin et s'approche de la zone centrale des peintures; de mieux en mieux visible, il se fait l'égal des saints les plus prisés : François, Jean-Baptiste, Thomas d'Aquin... Puis vient, à la fin du XIVe siècle, le moment où il commence à trôner lui-même en majesté, où des panneaux lui sont exclusivement consacrés.

Simultanément, l'intérêt, de plus en plus manifeste pour l'histoire, dans le domaine de la peinture, conduit à une sélection des moments de la vie du saint qui constituent sa biographie en images. Dans le déploiement des visages de Jérôme, il est un aspect qui l'emporte très nettement : celui du pénitent au désert. Ce qui intéresse D. Russo, est moins un aboutissement, une nouvelle image du saint que le processus même de l'évolution de celle-ci. Il nous montre comment un motif iconographique issu du Moyen Âge et donc fortement ancré dans une tradition séculaire ne se laisse pas bouleverser soudain mais change « par légères retouches internes qui finissent par le remettre en question ». Une nouvelle connotation commence par se greffer sur un type déjà existant et s'amplifie doucement jusqu'à ce qu'un type iconographique nouveau prenne son indépendance sans pour autant faire disparaître celui qui a d'abord servi d'étai.

Simplement revêtu de l'habit de moine dans la première phase de sa carrière iconographique, Jérôme, en se répandant dans la peinture, conquiert de nouveaux attributs. Et, quand, au XVe siècle, son portrait en pénitent l'emporte, il n'en perd pas pour autant les attributs de ses rôles précédents. Petit à petit se « sédimente » en effet autour du saint — pour reprendre le terme particulièrement heureux de l'auteur — une collection d'attributs qui font sens à la fois dans leur spécificité et dans leur montage.

Beaucoup plus que de l'innovation, le changement relève de la contamination. Bien entendu, c'est dans la biographie du saint qu'on puise l'essentiel des traits qui vont renouveler son apparence. Mais les éléments qui modifient sa représentation proviennent aussi de ce que l'auteur décrit sous les termes de « contiguïté et chevauchements », ils peuvent être empruntés à d'autres saints, se justifier par telle position du peintre ou du milieu commanditaire qui, sous l'influence d'un milieu religieux de moins en moins facile à circonscrire joue le rôle de concepteur.

Mêmes les traits directement empruntés au texte, une fois repris par l'image, évoluent d'une manière que souvent le texte ne permettait pas de

prévoir. Ainsi, ce n'est pas en ayant recours aux biographies de Jérôme qu'on s'expliquera pourquoi, au fil des représentations, son lion domestiqué se met à ressembler à un chien familier ou bien au saint lui-même. Et la grande sensibilité de Daniel Russo au détail de l'image lui permet de prendre en compte des traits qu'un iconographe trop crispé sur la référence textuelle ne verrait pas. Ainsi, aux pages 108-110, ce développement sur le rôle « aux limites du non figuratif » de Jérôme et de ses pairs.

Le premier chapitre de l'ouvrage est largement consacré à la présentation des écrits et des biographies du saint. Mais jamais l'auteur ne recourt à ceux-ci pour en faire les « raisons » de ce qui se passe dans l'image. Ainsi, quand, au XIVe siècle l'image de Jérôme cardinal connaît un succès simultané dans la peinture et dans la nouvelle biographie du saint qu'est le *Hieronymanus* de Giovanni d'Andrea, l'auteur n'explique-t-il pas le premier phénomène comme un effet du second. Il les met tous deux sur un même plan, effets qu'ils sont d'un changement plus profond des mentalités, de la spiritualité saisissable justement à travers eux.

Car, son titre l'indique, l'ouvrage de Daniel Russo n'est pas un simple travail d'iconographie, c'est aussi une étude de spiritualité. Ainsi, loin de présenter isolément les phases par lesquelles passe l'image de Jérôme comme je l'ai fait en le résumant ici, il dispose autour de chaque moment de l'iconographie des informations très précises concernant les milieux qui interviennent dans la production de tel état de l'image du saint. On note de la sorte la part des dominicains au départ du succès de Jérôme, relayés ensuite par les congrégations placées sous la protection du saint et par l'observance, jusqu'à une diffusion de l'image de Jérôme excédant tout milieu spécifique. Un mouvement comparable se dessine chez les commanditaires particuliers, chez qui on voit le saint être d'abord l'apanage d'un milieu assez fermé de cardinaux, de juristes et de citadins cultivés, pour ensuite remporter un succès qui transgresse les barrières sociales. Le phénomène iconographique s'élargit jusqu'à faire du saint ce « non sujet », cette figure universelle, transparente, dans laquelle chacun peut trouver un miroir spirituel et qui finit par fusionner, dans les portraits du saint dans son étude, avec les traits du commanditaire.

Après cette analyse passionnante qui se termine par de très belles pages sur *La Vision d'Augustin* de Carpaccio, il est curieux de voir l'auteur conclure par un discours visant à ramener à un phénomène secondaire, à un « changement de surface » les transformations qu'il a si subitement suivies. Dans la définition de l'iconographie qui nous est proposée en conclusion, on découvre en effet une position qui ressemble à celle de l'Église médiévale face à l'image. Le schéma proposé s'organise selon trois niveaux : le premier qui correspond à la stabilité des traditions figuratives et constitue une sorte de fond sur lequel les changements se produisent. Le second niveau, désigné comme celui des « turbulences iconographiques » est celui qui occupe la majeure partie du livre, celui dont on a cherché à définir le fonctionnement dans ses rapports étroits avec les milieux socio-culturels de production de l'image. Quant au troisième niveau, il est défini comme celui où « l'agitation créatrice cesse au profit du sens immuable, parce que transcendant, d'une imagerie qui est un vaste miroir spirituel ». Dans le « noyau dur » où Jérôme ne change pas, celui où on nous laisse entendre que le saint dans son étude des panneaux de la fin du XVe siècle équivaut au portrait d'auteurs des manuscrits au XIIe siècle. Si l'on s'en tient strictement au plan de l'iconographie — à l'étude des sujets — la position de l'auteur est inattaquable. C'est donc à l'iconographie qu'il faut s'en prendre. Ce « troisième niveau » qui vient malencontreusement finir ce beau livre est

celui de la tautologie, celui où l'on pourrait soutenir, sous prétexte de sujets communs, que la *Judith et Holopherne* de Caravage est l'équivalent de la « même » scène traitée dans la miniature du XIIIe siècle. Or, si l'imagerie chrétienne est un « vaste miroir », la peinture n'est pas simplement une imagerie. Et précisément, la période étudiée par Daniel Russo est celle où s'affirme une autonomie de plus en plus nette de la représentation par rapport à l'autorité religieuse, ceci au sein même de l'iconographie chrétienne. Du reste, c'est à travers tout le Moyen Âge que l'Église se heurta à cette irréductibilité de l'image au sujet. La fonction purement didactique dans laquelle la réglementation chrétienne chercha à partir de Grégoire le Grand à enfermer l'image jamais ne parvint à contenir celle-ci. Le jeu des formes et des couleurs, dans les entrelacs, dans tout ce qui constitue l'ornemental, des pages enluminées ou des chapiteaux sculptés l'image a toujours échappé à la littéralité de son sujet. Dans le même ordre d'idée, on peut s'étonner de la forme expéditive du livre « sous un aspect ou un autre » dans l'affirmation finale selon laquelle l'iconographie chrétienne « présente toujours, sous un aspect ou un autre, une psychomachie dont la solution lui vient de l'au delà qui la fonde ». Les images qui montrent les atermoiements de Jérôme au désert ne sauraient en effet être assimilées aux motifs anciens de la psychomachie, c'est-à-dire du combat manichéen où s'affrontent face à face les vices et les vertus personnifiées. À cette forme extériorisée du dilemme, tout oppose au contraire la présentation du débat intériorisé de Jérôme, dans lequel aucun combat ne vient simplifier en les imageant les données du problème; en effet c'est alors au spectateur, pour lequel on ne fait plus le travail de distinguer le Bien et le Mal, de capter en transparence les tourments de Jérôme, de projeter en lui ses propres incertitudes. En matière d'art, jamais un « aspect » n'en vaut un autre. Et beaucoup plus intéressant que la communauté du thème, de toutes façons universel, du Bien et du Mal est de constater au contraire combien s'est transformée la façon si tranchée dont on représentait les choses dans le monde roman. Si les problèmes se présentent sous des aspects différents, c'est bien qu'ils sont différents : l'homme roman et l'homme de la Renaissance aux prises avec le Mal ne voient pas la même chose, ne parlent pas de la même chose, ne pensent pas la même chose...

Christine LAPOSTOLLE

Pierre Legendre, *Leçons IV, suite. Le dossier occidental de la parenté.*
Textes juridiques indésirables sur la généalogie, traduits et présentés par Anton Schütz, Marc Smith, Yan Thomas, précédés d'un avant-propos et d'un éloge de Mayo par Pierre Legendre, Paris, Fayard, 1988, 230 p.

Ce volume mérite l'attention du médiéviste, qui en tirera de grands bénéfices, à condition d'en repérer la substance sous un jeu d'étiquettes un peu déconcertant. En effet, il est publié comme une suite des *Leçons IV* (*L'Inestimable Objet de la transmission*, 1985). On connaît la personnalité multiple et fascinante de P. Legendre, spécialiste de droit canonique médiéval (avec une thèse sur *La Pénétration du droit romain dans le droit canonique classique*, publiée en 1964), du droit administratif contemporain, grand amateur de danse (*La Passion d'être un autre*, 1978), participant actif au mouvement freudien. Or un lecteur peu familier de la pensée de P. Legendre, énigmatique et fulgu-

rante, peut fort bien aborder directement ce dossier, qui a une valeur indépendante des thèses développées dans *Leçons IV*. En dehors d'un bref prologue, P. Legendre s'efface devant les textes et leurs commentateurs.

De quoi s'agit-il? Du comput des degrés de parenté, dans l'Antiquité impériale et au moment de la réforme grégorienne (prise au sens large : les textes précèdent le pontificat de Grégoire VII). On sait que l'affaire importa considérablement, puisque l'Église, du XIe au XIIIe siècle (jusqu'à Innocent III) se posa en « donneuse d'épouses », en interdisant le mariage en deçà du septième degré de parenté, calculé selon des normes très rigides qui rendaient presque impossibles, sauf dispense, les pratiques matrimoniales communes de l'Europe féodale. Le dossier présente des textes qui exposent les techniques du comput et leurs justifications théologico-juridiques. L'essentiel est dans le choix des documents et leur interprétation; les textes reproduits et traduits dans le volume sont acessibles assez facilement dans des ensembles touffus : le *Digèste* (38, 10, 10) contient le *Traité des degrés et alliances* du jurisconsulte Paul, écrit au début du IIIe siècle après J.-C.; les deux lettres de Pierre Damien (vers 1046 et vers 1065) ont été récemment (1983) éditées pour les *Monumenta Germaniae Historica* par K. Reindel (*Die Briefe des Petrus Damiani I*); enfin la décrétale *Quomodo sint computandi gradus* d'Alexandre II (vers 1063) figure dans le *Décret* de Gratien (Cause 35, question 5, canon 2). Mais l'accès matériel aux textes reste ici illusoire sans leur mise en perspective; le traité de Paul serait pratiquement illisible sans la riche glose de Yan Thomas (40 pages de « notes techniques », titre dont la modestie cache une analyse neuve et forte de la parenté juridique romaine). La comparaison des deux séries textuelles (antiques et médiévales) paraît nécessaire, car l'argumentation de Pierre Damien et d'Alexandre II porte essentiellement contre le comput romain, deux fois plus laxiste que le comput canonique. La prohibition du mariage jusqu'au septième degré a été établie en 732 par Grégoire III, mais elle ne reçut guère d'application réglementaire jusqu'au XIIe siècle. Pourquoi le septième degré? Les raisons analogiques évoquées par Pierre Damien (les six articulations du corps humain, de l'épaule à la dernière phalange, la dénomination du sexe — « sexus » — mise en rapport avec « sextus », les six âges de l'humanité) recouvrent une transmission du comput juridique romain : la dénomination des ancêtres ou des descendants en ligne directe s'arrête après le sixième degré (se perdant ensuite dans l'indistinction des « majores » ou des « posteri »), avec la mémoire possible. Mais cet héritage romain est très profondément détourné sur deux points essentiels :

a) Le comput romain exposé par Paul a une fonction successorale et nullement matrimoniale. La prohibition de l'inceste chez les Romains frappe « certaines classes de parents, mais jamais des degrés ». Au contraire, dans l'Église du XIe siècle, le droit à la succession et le droit au mariage s'excluent mutuellement et précisément et doivent donc se penser ensemble.

b) Le mode de calcul est très différent. En droit romain, les degrés partent d'« ego » et passent par le géniteur (1er degré) en remontant jusqu'à l'ancêtre commun avec « alter ». Deux cousins germains se trouvent au quatrième degré en droit romain (degré 1 : le père; degré 2 : le grand-père; degré 3 : l'oncle ou la tante; degré 4 : le cousin ou la cousine). Le droit canonique compte en générations par rapport à une génération d'origine; les cousins germains se situent au deuxième degré (donc fort loin de l'autorisation matrimoniale) (degré 1 : génération des frères et sœurs dont fait partie le père; degré 2 : génération descendante collatérale).

Cette divergence renvoie à deux conceptions opposées de la parenté. Dans le cas romain, le modèle fondamental, agnatique, prend comme référence la descendance en ligne directe masculine. Le droit construit une société fictive où tout se mesure par rapport à une origine commune. Chaque « ego » peut calculer précisément son rapport à l'origine commune, dégagé de toute cristallisation en un palier particulier; ainsi, pour Paul, la situation de deux frères issus du même père et de la même mère ne constitue qu'un cas particulier sans pertinence (il n'affecte pas le calcul). Yan Thomas montre que cette conception s'étend fort loin : Cicéron « présente la cité non pas vraiment comme une communauté où s'intègre la famille, mais plutôt comme un segment du lignage humain (la cité se situe entre la descendance issue du premier mariage et le peuple qu'unit la même origine)... Le social s'évalue aussi en distance » (p. 105). Du côté canonique, la relation cède la place à la substance : on interdit de mêler les *sangs* communs. Le comput « germanique » (variante du comput canonique) « voit le fait parental de base dans le lien fraternel » (p. 206). « L'ordre canonique de la parenté passe à la substance anonyme de la souche » (p. 214), comme le note avec pertinence Anton Schütz, commentateur des textes médiévaux traduits par Marc Smith. Comment comprendre ces mutations? La référence à la souche nous rabattrait volontiers sur les mentalités féodales, si, précisément, l'Église n'utilisait cette construction contre la société laïque qui en pâtit rudement.

Pierre Damien donne des raisons intéressantes : il s'agit de transformer la société chrétienne en un *corps*. Or cette unité corporative existe déjà dans la zone parentale unie par le principe de succession (par l'intérêt et le sang). Il faut donc l'étendre par l'institution non redondante du mariage. Et c'est en ces temps du Moyen Âge central que se forme le dogme du sacrement matrimonial, qui fait des époux « une seule chair ». En cet instant décisif, l'Église se sent à la fois toute puissante (au nom de Dieu) et impuissante (pratiquement) à bâtir une communauté corporative, sur le modèle ecclésial lui-même. Dans les accents forcenés de Pierre Damien, on repère une espèce de crainte devant l'entropie des relations humaines, toujours refroidies. La « charité » se retire graduellement du monde; il faut donc constamment la recréer sur le modèle accessible au siècle, celui de la « chair ». Sur ce point fondamental, il faudrait peut-être aller au delà des commentaires fins et rigoureux d'Anton Schütz, un peu trop strictement limités au domaine théologico-juridique, pour croiser ces textes avec les analyses de Gaines Post et d'Ernst Kantorowicz sur la fabrication des mentalités corporatives, ou de Jack Goody sur les tactiques matrimoniales de l'Église (analyses livrées dans un livre génial qui n'a pas reçu, malgré le patronage de Georges Duby en France, l'écho qu'il mérite).

Dans le sens de Goody, on peut affirmer que les choix canoniques donnaient à l'Église un instrument de domination extraordinaire; la prohibition jusqu'au septième degré, ainsi calculé, rendait nécessaire le biais clérical, pour le comput lui-même, mais surtout pour la dispense, envers capital de l'interdiction. Mais il faudrait aussi repérer la récupération laïque du système : songeons au cas, bien connu, d'Aliénor d'Aquitaine usant avec virtuosité des computs canoniques pour mener elle-même sa propre stratégie matrimoniale.

Relevons un autre point intéressant dans ce dossier : Pierre Damien dirige son effort contre des « juristes » romanistes (qu'on repère mal avant l'éclosion bolognaise du droit civil au XII[e] siècle). Et il fonde son système de comput par génération sur l'emploi de ce mot dans l'Ancien Testament. Or il accuse ses adversaires de « judaïser » en autorisant le mariage (relativement) proche. Quels sont donc ces Juifs fantasmatiques, non bibliques, quasi romains, qui

menacent l'ordre généalogique canonique? On touche là, confusément, une des racines de l'antisémitisme médiéval alors naissant. Il conviendrait, sur de nouveaux frais, d'interroger les relations complexes entre l'Église, le judaïsme et la Rome antique, à l'aube de ces temps décisifs de formation du droit civil et du droit canonique.

Ce riche dossier, savamment glosé, nous apporte décidément beaucoup de réponses et encore plus de questions. Il laisse espérer une renaissance en France d'une étude large du droit médiéval.

Alain BOUREAU

David S. LANDES, *L'Heure qu'il est. Les horloges, la mesure du temps et la formation du monde moderne.* Traduit par P.-F. Dauzat et L. Evrard, Gallimard, 622 p.

À la fin du XIIIe siècle, en Europe, se produit un événement majeur, l'invention de l'horloge mécanique, révolution technologique qui exprime et induit de considérables changements dans les mentalités et la vie économique. Le progrès peut paraître mineur, car la Chine et l'Occident avaient déjà dépassé le stade du cadran solaire et du sablier avec l'horloge à eau, qui mettait en œuvre un échappement (moyen de maîtriser un mouvement par freinage ou par arrêt). Mais l'horloge hydraulique ou le sablier mesurait le temps par le recours à l'analogie (l'écoulement continu de l'eau représente celui du temps); l'horloge mécanique convertit le mouvement continu en oscillations cycliques (un balancier arrête et relâche une impulsion selon un rythme qui donne à lire des unités de temps). Pratiquement, l'innovation permet de réduire la taille des horloges, et donc de les transporter et de les multiplier. Mais surtout, le mécanisme produit sons propre avenir : le problème théorique de la mesure du temps est désormais circonscrit à un cadre technique précis : quel mode d'échappement permet l'oscillation la plus durablement précise? Le problème, fort difficile, mais explicite, est ouvert à l'inventivité pratique ou spéculative; l'histoire de la mesure du temps, jusqu'à l'horloge atomique découle linéairement de cette conversion d'un continuum en unités discrètes (notons que Lévi-Strauss a défini l'émergence de la pensée dans le mythe en des termes assez semblables).

David S. Landes, historien de l'économie à Harvard, dont le public français connaît déjà un ouvrage important (*L'Europe technicienne*) consacre un livre magistral et monumental à cette technique capitale, prise comme fait historique total et examinée sous trois points de vue.

La première partie (« Trouver le temps ») cerne les raisons de cette invention. Contre le grand spécialiste de la science chinoise, Joseph Needham, il montre que la civilisation chinoise, tout en possédant les moyens techniques de l'invention, n'en éprouvait pas le besoin : la mesure du temps, obtenue par une machine hydraulique complexe, n'était que le sous-produit d'une maîtrise symbolique du mouvement astronomique, qui devait rester un monopole impérial, sans contrôle ni concurrence. En Occident, en revanche, l'Église chrétienne imposait, à partir de la liturgie monastique, une temporalité artificielle qui rompait la prégnance du cycle diurne et solaire; le salut s'obtenait au terme d'une lutte *contre* le temps; d'autre part, le grand essor économique du Moyen Âge central, en urbanisant et concentrant le travail artisanal, faisait

du temps un enjeu âprement disputé. C'est le passage de l'« obéissance au temps » à la « discipline du temps » qui a induit l'invention de l'horloge et non l'inverse.

La seconde partie (« Garder le temps ») décrit le processus technique du développement de l'horloge et de la montre, centré, depuis la découverte de l'impulsion par ressort au XVe siècle, sur la question de l'échappement, qui détermine la précision des instruments. La visée ornementale ou miniaturiste limite le progrès technique en France et en Allemagne, alors que la quête de la longitude (décisive pour la navigation et mesurable par la différence ultra-précise entre le temps du lieu de navigation et le temps d'un lieu fixe) provoquait une recherche fort poussée en Angleterre et en Hollande (invention de l'impulsion pendulaire et du spiral réglant au XVIIe siècle). Un bel exemple de la succession causale entre le besoin et la technique, puis entre la technique et la science se trouve dans la mise au point de l'arc pendulaire : l'invention du pendule d'horloge par Huyghens vers 1650 (variation quotidienne inférieure à la minute) entraîne la saisie tâtonnante de l'isochronie cycloïde, prouvée mathématiquement par Leibniz, Bernoulli et Newton.

Mais cette répartition géographique de l'invention ne coïncide pas avec la cartographie économique de l'horloge, comme le montre la troisième partie (« La facture du temps ») : les Anglais perdent assez vite la prééminence économique acquise sur le marché depuis le XVIIe siècle, au profit de la Suisse qui domine le marché depuis le XVIIIe siècle, d'abord à partir de Genève, puis du Jura suisse. Le déclin de l'Angleterre illustre l'émergence du capitalisme commercial : alors que les Anglais, sûrs de leur supériorité technique et industrielle, se fixent sur le chronomètre de marine et la haute précision, les Suisses saisissent au vol la demande sociale. Le triomphe du Jura suisse permet de préciser l'hypothèse wébérienne sur l'éthique du capitalisme : par rapport à l'Angleterre et à Genève (utilisatrices en Lancashire et en Savoie d'une main-d'œuvre étroitement spécialisée), le Jura bénéficie du haut degré d'instruction répandu par le protestantisme montagnard. Le Jura saura résister à l'automatisation américaine et ne capitulera pas même devant le quartz, même si le prodigieux succès de Swatch n'utilise que 300 personnes, là où des milliers d'ouvriers ont enrichi la Suisse.

Ce beau livre, superbement illustré, sort l'histoire de la technique de la futilité corporative et décorative ou de la facilité évolutionniste et pose de vraies questions historiques, sur les intrications de la technique et du savoir, de l'économie et des mentalités, du pratique et du symbolique.

Alain BOUREAU

MÉDIÉVALES

RECOMMANDATIONS AUX AUTEURS

Les textes seront remis dactylographiés en double interligne, en feuillets de 1800 signes (30 lignes à 60 signes) sur format 21 × 29,7 cm.

Les textes et les notes seront présentés séparément (avec numérotation continue pour les notes).

Les articles ne devront pas dépasser les vingt pages imprimées.

On soulignera d'un trait ce qui doit être imprimé en italique (mots latins), de deux traits ce qui doit être imprimé en petites capitales. Les passages que l'on désirerait voir imprimés en petits caractères porteront en marge la mention « c.m. ».

Dans les notes, les livres seront cités de la manière suivante : nom de l'auteur en majuscules, titre souligné (italique); on notera le lieu et la date de parution, la référence à la page ou aux pages. Les articles seront cités de la manière suivante : nom de l'auteur en majuscules, titre entre guillemets, suivi de « dans », nom de la revue souligné (italique), tomaison, année, première et dernière page. On utilisera les formules ou les mots *op. cit.*, *loc. cit.*, *ibid.*, *id.*, *supra*, *infra*, *passim*, *apud*.

Pour les ouvrages dont on rend compte, on indiquera, dans l'ordre : l'auteur en majuscules, le titre souligné (italique) avec l'intégralité des sous-titres, le lieu d'édition, le nom de l'éditeur, la date de publication et le nombre de pages.

Les illustrations seront présentées à part, de préférence en cliché positif noir et blanc, avec une légende dactylographiée.

COMMUNICATIONS

1388 – LE NOUVEAU DESTIN DE NICE

Sixième centenaire de la dédition de Nice à la maison de Savoie. Colloque organisé par les Archives de la Ville de Nice, les Archives départementales des Alpes-Maritimes, le Centre d'Études médiévales, le Centre d'Histoire du Droit, le Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine (Université de Nice).

- L'événement.
- Nice dans l'espace européen à la fin du Moyen Âge.
- 1388 l'identité niçoise.

NICE, 28-30 septembre 1988

Rens. : Archives Municipales de Nice,
7, avenue de Fabron, 06200 Nice.

DIXIÈMES JOURNÉES D'HISTOIRE DU DROIT MÉDIÉVAL

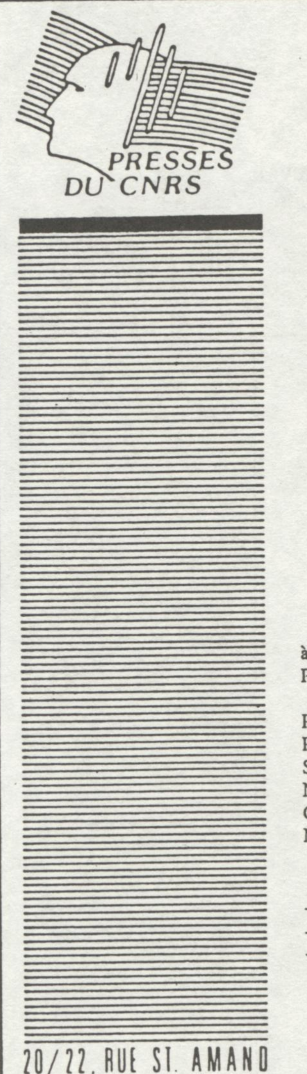
Université de Limoges, mars 1989

L'Institut d'Anthropologie Juridique de Limoges prépare dès à présent les dixièmes journées d'histoire du droit médiéval qui se tiendront dans la semaine du 13 au 18 mars 1989.

Compte tenu de la célébration du bicentenaire de la Révolution française, le thème retenu sera : **Le droit et les institutions du Moyen Âge vu par les hommes du dix-huitième siècle et de la Révolution**.

Les personnes désireuses de **présenter une communication** doivent faire parvenir au comité d'organisation le titre définitif de leur contribution, accompagné d'un résumé d'une page au maximum. Ces documents doivent être adressés à Pierre Braun, professeur à la Faculté de Droit et des Sciences économiques, 13, rue Théodore de Banville, 87000 Limoges, avant le premier novembre 1988.

Le texte définitif doit être envoyé à la même adresse avant le 15 février 1989, de manière à permettre une reproduction photocopiée destinée à être mise à la disposition des participants.



20/22. RUE ST. AMAND
75015. PARIS. FRANCE
TEL.: (1) 45 33 16 00
TELEX 200 356 F
R.C. PARIS B 334 317 021
SA CAPITAL : 3.000.000 DE F
C.C.P. PARIS 24 735 14 H

ALAIN BOUCHART
GRANDES CRONIQUES DE BRETAIGNE

Collection Sources d'histoire médiévale

Un humaniste du XVI[e] siècle, Alain Bouchart, juriste de la dynastie des Montfort, raconte l'histoire de la Bretagne dont il fait remonter la fondation à la plus haute Antiquité.
Ce récit constitue un aboutissement de l'historiographie bretonne médiévale. L'édition de ces «grandes croniques» est établie à partir du texte original de 1514 et comporte un appareil critique. Afin de servir aux linguistes autant qu'aux historiens, elle conserve les graphies d'époque.

Ouvrage publié sous la direction de Bernard Guénée, membre de l'Institut.
1987 - 16 x 24 - 992 p. en 2 vol.
2-222-03846-4 Rel. 950 F

BON DE COMMANDE

à compléter et à retourner accompagné de votre règlement aux PRESSES DU CNRS, 20-22, rue Saint-Amand - 75005 Paris.

Prénom ____________________ Nom ____________________
Profession ____
Sté ou organisme ___________________________________
N°__ Rue ____________________ Ville ________________
Code Postal __________ Bureau dist. __________ Pays __________
N° de tél. ____________________ Télex ____________________

Titre	N° ISBN
______________________	2-222 __________
______________________	2-222 __________
______________________	2-222 __________

Quantité	Prix unitaire	Montant
__________	__________	__________
__________	__________	__________
__________	__________	__________

Participation aux frais de port	15 F pour la France 25 F pour l'étranger	} pour 1 ouvrage
	10 F pour la France 20 F pour l'étranger	} pour les ouvrages suivants

Ci-joint mon règlement de ________ F à l'ordre des PRESSES DU CNRS par :
Chèque bancaire ❑ Chèque postal ❑ Mandat ❑
Je vous autorise à débiter mon compte carte bleue Visa
N° |_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_| Date de validité |_|_|_|_|

Date : Signature obligatoire :

A NOS LECTEURS

Si la revue *Médiévales* vous paraît digne d'intérêt, soutenez-la en vous abonnant ou en renouvelant votre abonnement.

Bulletin d'abonnement à retourner à :

Université de Paris VIII
PUV-Centre de Recherche. Publication *Médiévales*
2, rue de la Liberté
93526 Saint-Denis Cedex 02

❑ Je souscris un abonnement à **deux** numéros de *Médiévales*
n° 14 : Le Marché de la Culture - n°15 : Les Hauts Moyenâges
France : 92 F + port 14 F
Étranger : 92 F + port 14 F } 106 F

❑ Je souscris un abonnement à **quatre** numéros de *Médiévales*
n°14 : Le Marché de la Culture - n° 15 : Les Hauts Moyenâges
n°16 - n° 17
France : 175 F + port 28 F
Étranger : 175 F + port 28 F } 203 F

❑ Je souhaite recevoir les numéros suivants : ____________________
n°1 à 7 : 44 F - n°8 à 12 : 49 F - n°13 et suivants : 55 F (+ port 7 F)

Règlement par chèque uniquement à l'ordre :
Régisseur de Recettes PUV-Paris 8/MED (CCP Paris 9 150 59 K)

NOM ____________________ PRENOM ____________________
Adresse ____
____
Code postal ____________ Ville ____________________

Date : Signature :

Ce numéro a été composé au

Laboratoire
Informatique de
Vincennes pour la
Recherche et l'
Enseignement

Université de Paris VIII
2, rue de la Liberté, 93526 Saint-Denis, Cedex 02

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE SEPRINT
95000 CERGY FRANCE
JUIN 1988
N° D'IMPRIMEUR 3714

Rappelons que sont acceptés volontiers tous manuscrits d'articles concernant les sujets susceptibles d'être traités par la revue, quand même les auteurs ne seraient pas, ou pas encore, officiellement médiévistes. Les articles seront tous lus. La revue se réserve le droit de publier u non.

Sont en préparation un numéro sur les rapports entre Moyen Age et enseignement et un numéro sur « Les marchands de culture au Moyen Age ».

Toutes les suggestions et propositions d'articles sont les bienvenues.

LISTE DES LIBRAIRIES DÉPOSITAIRES DE MÉDIÉVALES

Librairie Tschann, 84, boulevard du Montparnasse, 75006 Paris
Librairie Autrement dit, 73, boulevard Saint-Michel, 75005 Paris
Librairie internationale Picard, 82, rue Bonaparte, 75006 Paris
Presses Universitaires de France, 49, boulevard Saint-Michel, 75005 Paris
Librairie Alphonse Daudet-Alésia, 73, rue d'Alésia, 75014 Paris
Librairie Le Divan, 37, rue Bonaparte, 75006 Paris
Librairie La Hune, 170, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris
Librairie La Procure, 3, rue de Mézières, 75006 Paris
Librairie Honoré Champion, 7, quai Malaquais, 75006 Paris
FNAC Montparnasse, 136, rue de Rennes, 75006 Paris
FNAC Forum, Forum des halles, 1 à 7, r. Pierre-Lescot, 75001 Paris
FNAC Strasbourg, La Maison Rouge, 22, place Kleber, 67000 Strasbourg
Librairie des Nouveautés, 26, place Bellecour, 69002 Lyon
Librairie Mollat, 9, rue Vital Carles, 33000 Bordeaux

ISSN 0751-2708

SOMMAIRE **N° 14 PRINTEMPS 1988**

LA CULTURE SUR LE MARCHÉ

Supplément au n° 14 :
Index des années 1982-1987, articles parus, ouvrages recensés.

Couverture : Frédérique Devaux *Prix : 55 F*